DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

TESI DI LAUREA MAGISTRALE
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO SPETTACOLO
E DEI NUOVI MEDIA

Plinio Nomellini e il Simbolismo: il rapporto con gli artisti e i letterati dell'epoca

IL RELATORE
Prof. Vincenzo Farinella

IL CANDIDATO
Pier Francesco Benassi

IL CORRELATORE
Prof. Mattia Patti

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

SOMMARIO

Introduzione I

Ringraziamenti II

I. "Plinio Nomellini: il pittore del sole"

Cenni biografici 1

II. "Plinio Nomellini: l'immagine letteraria riprodotta"

L'attività illustrativa per la stampa e i poeti

Gli anni novanta dell'Ottocento 20

I primi anni del Novecento 21

Gli anni dieci del Novecento 37

Gli anni venti e trenta del Novecento 40

III. "Plinio Nomellini in Versilia: il rapporto con i letterati" 41

Torre del Lago. Il *"Club della Bohème"* 42

Nomellini e D'Annunzio 44

Nomellini e Roccatagliata Ceccardi 51

Nomellini e Garoglio 54

IV. "Plinio Nomellini illustratore pascoliano"

Dialogo tra un poeta e un pittore 60

Focus sull'attività pittorica dell'artista 74

V. "Plinio Nomellini, Pascoli e Garibaldi"

Approfondimenti sui *Poemi del Risorgimento* 83

Nomellini, Nenni e Garibaldi 101

VI. "Plinio Nomellini e i *Poemi del Risorgimento*"

Focus sulle tavole nomelliniane 103

Catalogo delle opere

“Analisi di dieci opere Simboliste del pittore Plinio Nomellini comprese negli anni 1899-1907”

La sinfonia della luna 126

La colonna di fumo (Fumata, Il fuoco) 135

I tesori del mare 140

Giovinezza vittoriosa 144

La ninfa rossa 149

L’invasione 156

L’orda 160

Ditirambo 166

I pirati (I pirati del mare, I corsari) 172

Alba di gloria 182

Apparati

Indice delle illustrazioni con sitografia 192

Bibliografia generale

Fonti edite 208

Fonti inedite 218

INTRODUZIONE

Questo lavoro di tesi magistrale in "Storia e forme della arti visive, dello spettacolo e dei nuovi media", dal titolo *"Plinio Nomellini e il Simbolismo: il rapporto con gli artisti e i letterati dell'epoca"*, ha lo scopo di analizzare le relazioni che il pittore Plinio Nomellini (Livorno 1866 – Firenze 1943) ha intrattenuto con il ricco ambiente culturale della sua epoca. Seguendo un percorso cronologico, si vogliono così evidenziare i momenti nodali di relazione con poeti e pittori che hanno influenzato e reso possibile la creazione dell'opera pittorica dell'artista.

In particolare, dopo una breve introduzione del lavoro di tesi, nel primo capitolo si presenta l'artista, analizzando sinteticamente e cronologicamente la vicenda biografica, dalla prima formazione macchiaiola presso Giovanni Fattori a Firenze, fino alle ultime apparizioni ufficiali del pittore prima del 1943, con una breve postilla finale sulla sua fortuna critica.

Nel secondo capitolo si analizza, sempre seguendo un filo cronologico, l'attività illustrativa per la stampa e i poeti, dagli anni novanta dell'Ottocento fino agli anni venti e trenta del Novecento; dalle prime illustrazioni sul periodico genovese «L'Elettrico» del dicembre 1894 ai manifesti per l'inaugurazione del monumento ai Mille del 1915.

Nel terzo capitolo si indaga la permanenza di Plinio Nomellini presso il *"Club della Bohème"* di Torre del Lago ai primi del Novecento, l'amicizia con gli artisti Fanelli e Pagni presso la dimora di Giacomo Puccini, i primi incontri con Gabriele D'Annunzio, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Diego Garoglio.

Nel quarto capitolo si tratta l'incontro e la nascita dell'amicizia di Nomellini con Giovanni Pascoli, dalle prime illustrazioni per il poeta sul periodico «La Riviera Ligure» nel 1901, al lungo epistolario sviluppatosi tra i due in relazione al nascere della collaborazione per l'illustrazione dei *Poemi del Risorgimento* nel 1913, terminando con un breve focus dell'attività pittorica dell'artista in quel torno di anni.

Nel quinto capitolo si sviluppa l'analisi, seguendo l'andamento cronologico dell'epistolario, del rapporto tra i due, evidenziando le tematiche garibaldine e risorgimentali che impregnavano l'attività produttiva di entrambi. Si conclude il capitolo con un breve paragrafo sulle relazioni tra Nomellini e il leader politico Pietro Nenni.

Nel sesto capitolo infine si approfondisce il rapporto tra Nomellini, Pascoli e l'editore Zanichelli in merito alla pubblicazione dei *Poemi del Risorgimento*, in particolare analizzando le quattro tricromie che furono pubblicate nell'edizione del 1913, *(Napoleone e i due Titani, Cavalcata notturna verso Novara, Garibaldi fanciullo a Roma, Il trombetta del salto)* e i disegni che invece rimasero inediti per la morte prematura del poeta. Chiude il capitolo un articolo che Nomellini pubblicò su «La Nazione» del 1940 che descrive l'ultimo incontro tra il pittore ed il poeta a Castelvecchio nel 1911.

A questa parte segue un catalogo ragionato, con bibliografia aggiornata al 2016, nel quale vengono analizzate, dal punto vista iconografico, dieci opere della fase simbolista del pittore Plinio Nomellini, comprese tra gli anni 1899 e 1907, sia in collezione privata che pubblica, indagando le possibili connessioni con l'attività letteraria in prosa e in poesia del momento.

In particolare i dipinti, *La sinfonia della luna (1899), La colonna di fumo o La fumata o Il fuoco (1900), I tesori del mare (1901 ca.), Giovinezza vittoriosa (1903), La ninfa rossa (1904 ca.), L'Invasione (1905), L'Orda (1905), Ditirambo (1905), I pirati o I pirati del mare o I corsari (1907ca.), Alba di gloria (1907).*

Ringraziamenti

Per portare a compimento questo lavoro di tesi, mi sono avvalso della collaborazione di ricercatori ed esperti del settore. In particolare del sostegno e della guida fondamentale del relatore Prof. Vincenzo Farinella e della supervisione attenta del correlatore Prof. Mattia Patti, figure cardinali per la buona riuscita delle indagini.

Un sentito ringraziamento va alla Dott.ssa Eleonora Barbara Nomellini, nipote dell'artista, che si è resa disponibile ad accogliermi nella casa di famiglia a Firenze per rendermi più agevole il confronto con il materiale di ricerca ancora inedito e per un confronto *vis-à-vis* sugli aspetti più umani della vita del pittore Plinio Nomellini.

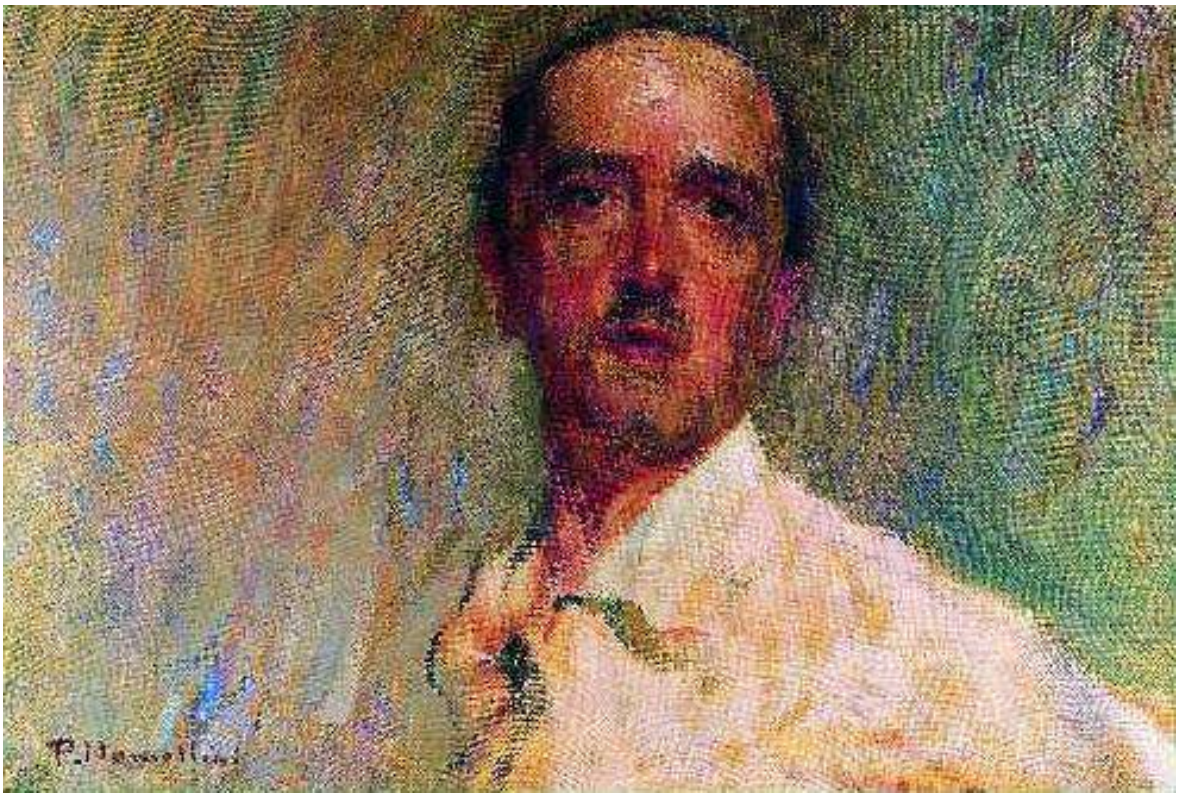
Un pensiero va anche allo staff del Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno e a quello della Fondazione Ragghianti di Lucca, nonché a quello della Scuola Normale Superiore di Pisa per la disponibilità estrema nel rendermi agevole la consultazione del materiale edito in loro possesso.

Concludo ricordando il sostegno e l'affetto di famiglia e amici nell'accompagnarmi in questo lavoro di ricerca ma soprattutto in questi anni di studio.

(Fig. 0) Luigi De Servi, *Plinio Nomellini*, 1901, olio su tavola, Ø 49 cm., iscrizione in basso a destra: «De Servi», sul retro: «Eseguito da me / Luigi De Servi / l'anno 1901 / a Torre del Lago / ritratto del pittore Nomellini». Collezione privata.

«È la luce la vera fonte di perenne consiglio per i pittori livornesi,
che sono infatti tutti dei forti coloristi.
Il "giovane tonante"Plinio Nomellini con le sue vibranti pennellate,
ci immerge in un mondo reale e mitico insieme.» [1]

"PLINIO NOMELLINI: IL PITTORE DEL SOLE"



(Fig. 1) Plinio Nomellini, *Autoritratto,* 1910, olio su tela, 44 x 66 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

Cenni biografici

«*Sempre quest'amore senza disinganni ch'io adduco all'arte, mi da così profonda gioia, che io dimentico del tempo parmi essere tale e quale quell'uccellino che mi canta nel cuore e placa il mio sdegno letificando il mio stato di grazia*»[2].

[1] In intestazione, S. Borgiotti, prefazione al catalogo *Plinio Nomellini. Il colore , la natura, il mito,* di E.B. Nomellini, Firenze, Mauro Pagliai Ed. 2008, p. 5.
[2] E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito,* op. cit. p.7.

Queste parole, scritte dall'artista negli anni Trenta, sono l'espressione del suo io nascosto rivelato spesso nei dipinti, in contraddizione con la tempra polemica e battagliera che mostrava in pubblico.

Plinio Nomellini, (Michele Omero), nacque a Livorno, in via Garibaldi, il 6 agosto 1866, figlio di Coriolano, funzionario di dogana e Cesira Menocci.[3] Ben presto a causa dell'impiego del padre presso le Regie Dogane, la famiglia si trasferisce a Cagliari dove rimane dal 1872 al 1874. Qui il pittore frequenta i primi anni delle scuole elementari, anni che rimarranno impressi nella sua memoria, insieme al ricordo di una natura rupestre e selvaggia, popolata di memorie storiche e di miti, cui lo lega una naturale affinità di temperamento.

Al 1875 risale il rientro nella città natale dove, per volere del padre, Nomellini si iscrive alla Scuola Comunale di Arti e Mestieri, ma contemporaneamente frequenta con maggior profitto i corsi che il pittore Natale Betti tiene presso la Scuola Comunale di Disegno. Il desiderio di disegnare fu precoce in lui e intensa l'osservazione della natura e della luce, in una dimensione che sconfina nel fantastico e anticipa il mito che pervade i suoi futuri dipinti.

L'artista si distinse talmente tanto da vincere una modesta borsa di 60 Lire al mese per andare a Firenze, al Regio Istituto di Belle Arti, oggi Accademia di Belle Arti, cosa che gli permise di entrare in contatto con il maestro indiscusso della pittura di 'macchia', Giovanni Fattori, che lo introdusse nel *milieu* artistico di Silvestro Lega e Telemaco Signorini.

Studiavano nel capoluogo toscano anche Guglielmo Micheli, Francesco Fanelli, Giuseppe Pellizza da Volpedo e successivamente Giovanni Bartolena, Oscar Ghiglia, Galileo Chini.

Fattori era maestro con l'esempio; lavorare, disegnare era l'essenziale; famosi i suoi taccuini sempre in tasca per fissare il movimento di un cavallo, lo scorcio di un bue, un uomo dormiente. «*Il Fattori di tanto in tanto visitandoci non faceva che ripetere: cari miei io non so cosa insegnarvi, altro che dire di lavorare con amore. A volte veniva in compagnia di Diego Martelli, quasi perché Diego ci dicesse qualcosa di più di quello che lui ci potesse palesare*»[4].

[3] M. Patti, *Nomellini, Plinio,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", vol. 78, 2013, p. 1.
[4] P. Nomellini, *La tradizione e i Macchiaioli* in "La Nazione", 6 dicembre 1938.

Momenti spensierati erano all'osteria del Volturno in via San Gallo, rievocati anche da Signorini: «*E tutti convennero in via San Gallo alla trattoria del Volturno, in un grande stanzone terreno accanto alla casa Fenzi. In poche sere, da tutta questa balda gioventù, fu trasformato questo stanzone in una esposizione permanente, dipingendolo a quadri a tempera sulle quattro pareti, dal soffitto alle spalliere del canapè; e primo vi dipinse il Lega, e i Tommasi, e vi disegnarono o dipinsero ritratti o animali e paesi di ogni genere, il Nomellini, il Kienerk, il Torchi, il Panerai, il Fanelli, il Bois, e tanti altri che non ricordi più… L'allegria di quella sera era indescrivibile… Fra la follia infinita d'artisti, anche i modelli e le modelle vi furono invitati…*»[5]

Questi ricordi sono riferiti agli anni tra il 1885 e il 1890. A Firenze c'era stata una rivoluzione nella pittura: la 'macchia'. Ma essa per Nomellini ed altri giovani era qualcosa di risolto, passato.

La pittura in Francia aveva vissuto la grande rivoluzione del Realismo di Courbet e dell'Impressionismo; in Italia l'Accademia era stata contestata dalla Scapigliatura di Milano con Tranquillo Cremona e a Firenze dalla 'macchia' con Fattori, Signorini e Lega.

Tale interpretazione era condivisa anche da Nomellini che all'*Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti di Firenze* del 1886, presenta *L'Uliveta*,[6] un'opera nuova, dove la luce è tra le fronde, le figure si fondono tra il cielo e il verde degli olivi, senza alcun intento descrittivo. Qui Nomellini inizia già a non essere più seguace della lezione macchiaiola ed infatti di lì a poco, due anni dopo, alla Promotrice fiorentina del 1888 espone *Il Fienaiolo* dipinto che lo mette in evidenza agli occhi della critica.

L'impostazione della figura è ancora fattoriana, ma la prospettiva, l'orizzonte, la pennellata filamentosa che studia la luce, le figure in lontananza del cavallo e del ragazzo, le ampie dimensioni, danno all'opera una vitalità e una tensione nuova. Per interessamento di Signorini, che era stato incaricato da Boldini di scegliere le opere degli artisti toscani, fu esposta a Parigi all'*Esposizione Internazionale di Belle Arti* del 1889.[7]

Diego Martelli scrisse dell'impressione grandissima suscitata da *Il Fienaiolo* su «Il Fieramosca»:

---

[5] T. Signorini, *Per Silvestro Lega. Ricordo*, Firenze, 1896, p.14.
[6] Conservato in collezione privata e ripreso in P.N., 1998, fig. 2, pp. nn.
[7] Cfr. *I Postmacchiaioli*, (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p. 201.

«*Un quadro che per il carattere del disegno, e per la verità dell'intonazione, metteva questo nuovo venuto nella comunione degli animi eletti, ed infatti da quell'ora il nome di Plinio Nomellini è conosciuto come quello di uno de' più valenti fra i giovani artisti toscani*»[8].

(Fig. 2) Plinio Nomellini, *Il Fienaiolo,* 1888, olio su tela, 178x150 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

[8] D. Martelli, *Arte e artisti. L'Esposizione delle Sale della Società Promotrice delle Belle Arti,* in "Il Fieramosca", XIX, 19-20 gennaio, 1890.

L'opera rappresenta un giovane con un fastello di fieno sulle spalle, gli occhi difesi dall'ombra del cappello che avanza in una campagna illuminata da una luce che si perde in un'apertura di orizzonte che non si era mai vista prima nei dipinti dei maestri. Queste innovazioni suscitarono anche alcune perplessità; nota è la lettera nel quale Fattori lo mette in guardia dal non diventare servo umilissimo di Pissarro, Manet e Muller.[9]

Ma Nomellini non sarebbe stato capace di continuare una tradizione, una scuola. Troppo semplice la definizione puramente cronologica di postmacchiaiolo o regionale, divisionista toscano. In Nomellini giovane, e poi sempre in lui più avanti, l'attenzione andò alla ricerca di mezzi teorici nuovi e di conoscenze che gli permettessero di esprimere le visioni della sua mente, molte volte in sintonia con gli artisti che rivoluzionarono l'arte europea di quegli anni.

Una frase, tratta dai suoi appunti per la conferenza tenuta a Milano nel 1941, dovrebbe sempre essere tenuta presente da chi studia le sue opere: «*Nessuna cura pei maldestri epigoni; non pregiamo se non gli iniziatori i quali mai consapevoli di tornaconto, sono i destinatari ad offrire per un alto ideale pieno sacrificio*»[10].

Si è ipotizzato un viaggio di Nomellini a Parigi, ma fu solo il suo *Fienaiolo* ad andarci; non esistono lettere, racconti, non esiste nemmeno un disegno o un dipinto che raffiguri la capitale francese, mentre si sa che il pittore fu sempre attento a registrare i luoghi che gli capitava di visitare.

L'arte francese prima dell'Impressionismo poté essere vista a Firenze nella villa di San Donato del principe Anatolio Demidoff, grande collezionista e mecenate; gli allievi di Fattori ebbero accesso quindi ai Delacroix, Ingres, Delaroche e molti altri; fu poi Diego Martelli che portò agli amici toscani l'entusiasmo per gli studi sulla luce

[9] *A Plinio Nomellini*, Archivio Nomellini, Firenze. La lettera è stata pubblicata per la prima volta in *Lettere dei Macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Torino 1953, p. 67.
[10] Appunti per la conferenza tenuta a Milano al Circolo Filologico. Il testo della conferenza fu pubblicato su «Il Telegrafo», 29 aprile 1941. Cfr. P. Nomellini, *I caratteri della pittura moderna nella interpretazione critica di Plinio Nomellini*, [s.d.]

dell'Impressionismo, con i suoi viaggi a Parigi a partire dal 1862;[11] così nel 1878 *L'approssimarsi della bufera* di Camille Pissarro comparve alla Promotrice Fiorentina.[12]

Terminata l'Accademia, il clima culturale fiorentino andò stretto a Nomellini e in una lettera del 14 aprile 1890 a Signorini, l'artista esprime la propria inquietudine e l'intenzione di provare a vivere a Genova:

«*Genova mi ha fatto buona impressione, il movimento continuo delle sue rive e del porto ne fanno un ambiente dove credo se ne possa far buon partito per tentare cose nuove, io mi ci proverò*»[13].

Si adattò a lavorare di notte a ritratti a carboncino di marinai inglesi o svedesi di passaggio con le navi mercantili, per poter dipingere di giorno, senza piegarsi al gusto del mercato, i quadri in cui crede.

Sviluppò contemporaneamente le ricerche sulla luce che in Francia Seurat[14] aveva rigorosamente teorizzato a partire da *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* nel 1886 e aderì alle proteste dei lavoratori che iniziavano la lotta per i loro diritti. Popolò i suoi dipinti di operai, di masse che esprimono un malcontento non urlato, ma determinato a trovare una via nuova nella società.

Lo Sciopero, 1889, *Incidente in fabbrica*, 1891, *Piazza caricamento*, 1891, *Mattino in officina*, 1893, *La diana del lavoro*, 1893, sono emblematici del suo bisogno di seguire un nuovo cammino.

Il Divisionismo di Nomellini, non fu però mai rigida applicazione della teoria, ma un mezzo vicino alla sua sensibilità, che sperimentò "puntinista" in numerose opere come anche *Marina ligure*, 1891, *La pesca*, 1893, *Sotto il pergolato*, 1893, e che trasformò in anni seguenti in accostamenti di filamenti o di zone di colore più ampie, sempre per accentuare la percezione viva del colore e della luce.

---

[11] Diego Martelli tenne una conferenza a Livorno, nella quale, muovendo da una prospettiva evoluzionistica, tracciò una sua personale visione dello sviluppo dell'arte dall'antichità preistorica fino all'età contemporanea, che si concludeva con un cenno al movimento impressionista, la cui prima esposizione collettiva risaliva appena al 1874. Cfr. *Dell'arte antica e moderna. Lettura fatta al Circolo filologico di Livorno il 20 maggio 1877*, in A. Boschetto, *Scritti d'arte di D. M.*, Firenze 1952, pp. 38-50.

[12] L'opera di C. Pisarro citata si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze, Legato Martelli.

[13] Lettera di P. Nomellini a T. Signorini, 14 aprile 1890, Carte Signorini, Fondo carteggi vari (cass. 467-469) , Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Cfr. *Plinio Nomellini. Il colore , la natura, il mito*, di E.B. Nomellini, Firenze, Mauro Pagliai Ed. 2008, p. 13.

[14] Interessante è la recente riscoperta delle opere e degli studi sulla luce di Louis Hayet (1864-1940). G. Dulon e C. Duvivier, *Louis Hayet: un'ombra fuggente tra i grandi pittori Impressionisti,* in "Cahiers d' Art", 2, 2 luglio 1994.

Negli anni successivi usò un suo personalissimo divisionismo a pennellate più grandi, con colori molto accesi, quasi *Fauve*, soprattutto tra il 1910 e il 1920, ma qualsiasi teoria fu sempre per Nomellini solo il mezzo per rappresentare anche con forma nuova gli stati d'animo che sentiva urgere in sé; c'era in lui negli ultimi anni del secolo un'adesione totale al sentire simbolista.

L'uso del colore puro, che resterà sempre in lui libero e sistematico, non risponde solo ad un problema tecnico ed espressivo, ma, sul modello di Signac, tende ad assumere precise valenze ideologiche e a farsi tramite del suo impegno sociale e umanitario.

(Fig. 3) Plinio Nomellini, *Sotto il pergolato o Al fresco*, 1893, olio su tela, 48x46 cm. Collezione privata.

La sua vicinanza ideale a chi cercava nuove forme di vita sociale lo fece arrestare con l'accusa di anarchia. Nel 1894 fu imprigionato nel carcere di Sant'Andrea per diversi mesi[15].

La stampa sosteneva la sua innocenza, Diego Martelli gli procurò la difesa di Giovanni Rosaldi e Pietro Gori. A nome di Fattori venne Telemaco Signorini in tribunale:

«*L'incarico che io ho avuto a nome dell'Accademia è di pregare il Tribunale perché voglia ridare all'arte una delle più belle intelligenze, dei più fecondi lavoratori, un giovane che è destinato ad un avvenire grande e che oltre a fare onore a sé, lo farà alla patria. Per parte mia non aggiungo che questo: noi siamo vecchi e ci ritiriamo; faccia il tribunale che i giovani non siano stroncati dalle sbarre della prigione*»[16].

Le parole di Signorini furono decisive; Nomellini fu assolto il 10 giugno 1894 ed andò incontro ad anni di lavoro felicissimi. Alla metà degli anni novanta le sue quotazioni di pittore erano in rapida ascesa. Oltre alle Promotrici di Genova e Firenze, prese parte alle varie edizioni della Triennale milanese, esponendo insieme a Segantini, Morbelli, Previati, Grubicy; ma anche sul fronte divisionista tese a conservare un ruolo da indipendente piuttosto che da correligionario.

Il suo protagonismo, la sua ansia di sperimentare tesero sempre verso nuovi sbocchi e nuove occasioni di affermazione.

Entrato a far parte del "Cenacolo di Albaro", ritrovo dell'intellettualità genovese, conobbe Edoardo De Albertis e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con i quali l'amicizia diventò condivisione di una poetica fondata sul valore del mito e del simbolo.

Matura la svolta che "da un andamento impressionista e da una tecnica divisionista", lo conduce in pochi anni "ad una significazione idealistica"[17].

L'amicizia con i poeti, la conoscenza dei primi simbolisti europei veduti a Venezia nelle prime biennali (Odilon Redon, Fernand Khnopff, Pierre Puvis de Chavannes), lo portarono

[15] E. Arbocò, *Cronaca genovese. Profili artistici. Plinio Nomellini,* in "Il Caffaro", supplemento al numero del 17 febbraio 1894.
[16] T. Signorini, *Cronaca del processo,* in "Il Corriere Italiano", 2 giugno, 1894.
[17] *I Postmacchiaioli,* (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, pp. 201-202.

al superamento del descrittivo, alla sintesi tra il visibile e l'invisibile, ad esprimere il mondo fantastico che sempre affascinò la sua mente.

La pittura di Nomellini aderì pienamente a queste istanze; i dipinti *Ore quiete*, (1898) e *La sera*, (1898), sono i primi esempi del superamento del descrittivo e sempre le figure, le nubi, i cieli furono il pretesto per rappresentare un'idea, uno stato d'animo, un sogno.

La sinfonia della luna[18], che fu un successo alla Biennale di Venezia del 1899, e fu acquistata per la Galleria di Ca' Pesaro, è l'opera con l'intento più programmatico in direzione simbolista di Nomellini. Il dipinto è un polittico. La figura centrale, quasi in controluce, rischiarata dalla luna piena è pensosa. Avrà il dubbio di Leopardi del *Canto notturno di un pescatore errante dell'Asia*[19] o Nomellini avrà ricordato la luna di D'Annunzio del *Canto novo*[20]*?*

Nelle riviste «Jugend», «The Studio», «Emporium», nelle mostre di Venezia, si potevano vedere le opere di Von Stuck, di Böcklin e Klimt.

(Fig. 4) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 175x345 cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Un'amicizia genovese di Nomellini con un risvolto interessante fu quella con Angiolo Silvio e Mario Novaro; il pittore divenne infatti uno degli illustratori della loro rivista «La Riviera Ligure», che nata nel 1885 come strumento di pubblicità per l'oleificio Sasso, azienda di famiglia dei Novaro a Oneglia, fu trasformata da Mario in una straordinaria

[18] V. Pica, *L'Arte mondiale alla III Esposizione di Venezia,* in "Emporium", X, 60, numero straordinario, 1899.
[19] G. Leopardi, *Canti, XXXIII, Canto notturno,* Firenze, 1831.
[20] G. D'Annunzio, X, *Canto Novo,* Roma, 1882.

rivista letteraria. Ospitò autori come Giovanni Pascoli, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Guido Gozzano, Giovanni Papini, Ardengo Soffici ed altri.

Dal 1901 al 1905 furono pubblicate illustrazioni di artisti quali Nomellini, appunto, e insieme a lui di De Albertis e Kienerk, quest'ultimo autore dell'originale grafica Liberty del periodico.

Per Nomellini fu questa l'occasione di conoscere Giovanni Pascoli ed entrare in amicizia col poeta; Pascoli amava tanto il lavoro dell'artista da chiedere a Mario Novaro gli originali delle illustrazioni del pittore per le proprie composizioni. I disegni per *Inno all'olivo* e *La morte del Papa*, sono conservati ancora oggi a Casa Pascoli a Castelvecchio.

(Fig. 5) Plinio Nomellini, *Inno all'olivo,* disegno a inchiostro, 52x31 cm., eseguito per *"La Riviera Ligure"*, n. 30, VII, 1901, p. 305, oggi in Casa Pascoli, Castelvecchio.

Il progetto del Pascoli di un volume dedicato al Risorgimento italiano, dal titolo *Poemi del Risorgimento*, pubblicato incompiuto dopo la morte del poeta, diede inizio anche all'idea

di illustrazioni per le quali il poeta scriveva a Nomellini indicazioni tanto particolareggiate da rischiare di frenare la fantasia del pittore.[21]

Nel 1902 Nomellini, che nel 1899 si era sposato a Genova con la giovane Griselda Ciucci, sentì il desiderio di vivere in un luogo che fosse più in sintonia con la sua adesione alla poetica simbolista.

Il lago di Massaciuccoli, a volte malinconico a volte sfolgorante, lo incantò per la solitudine e la bellezza selvaggia. Ugualmente Nomellini si legò a Torre del Lago, ove Giacomo Puccini amava comporre e ritirarsi dopo le immersioni nella mondanità: la grande apertura dell'anima dei cieli di Nomellini fu la stessa di certe arie di Puccini. A Torre del Lago lavorarono anche altri pittori come Francesco Fanelli, Ferruccio Pagni, Angelo e Lodovico Tommasi. Nacquero così i dipinti nomelliniani per le prime Biennali veneziane dei primi del secolo.

Il pittore viveva in una piccola casa vicino all'amico compositore che seguiva alacremente il suo lavoro; si legge nell'articolo di Carlo Paladini, "Visitando Giacomo Puccini a Torre del Lago" del 1903:

«… Andate prima – disse a Illica e a me – ad ammirare i quadri che Plinio Nomellini manda a Venezia. Sono splendidi».[22]

E quando Puccini costruì la sua casa sul lago, chiese l'intervento dell'amico per decorarla; nel 1900 sulle pareti del "salone-omnibus", dove il maestro componeva e riceveva gli amici, Nomellini tracciò con vividi colori le allegorie dell'Alba, del Meriggio, del Tramonto e della Notte. Luigi De Servi vi dipinse un fregio di puttini.

Un episodio importante fu la *Sala del Sogno* per la Biennale di Venezia del 1907; fu proposta dal segretario generale dell'esposizione Antonio Fradeletto: «*Sala Internazionale dell'Arte Idealistica – Plinio Nomellini, pittore – Galileo Chini, pittore - Edoardo De Albertis, scultore, (in questa sala, di concezione novissima, saranno collocate le opere*

[21] L'epistolario tra G. Pascoli e P. Nomellini (1901-1912) è stato pubblicato per la prima volta per intero in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* a cura di E.B. Nomellini, con saggi di G. Bruno, E. Sereni, catalogo della mostra, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Multigraphic, Firenze, 1986.
[22] In "Il Giornale d'Italia", 31 marzo, 1903.

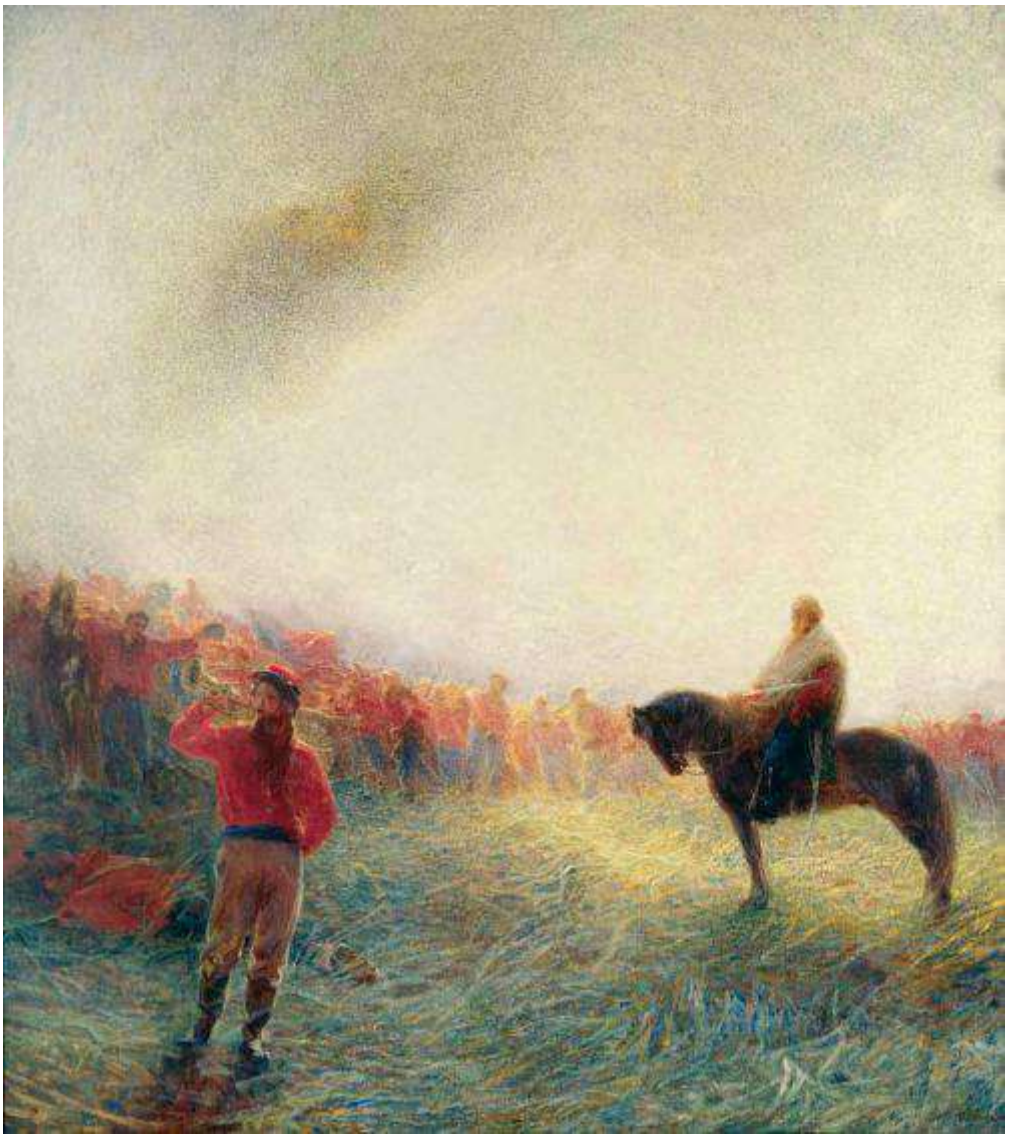
degli artisti che concepiscono l'arte non come una riproduzione della realtà, ma come una corsa nei campi dell'ideale)»[23].

Come data era molto avanti rispetto alle teorie simboliste nate anni prima ma, con la decorazione di Galileo Chini, i bassorilievi di De Albertis, le opere di Walter Crane, di Maurice Denis, di Von Stuck, di Gaetano Previati, il vaso di metallo e ceramica di Hans Lerche, per citare almeno i principali espositori, ebbe molta ammirazione[24]. Nomellini preparò per la Sala del Sogno, un gruppo di opere, *Garibaldi, Alba di gloria, La nave corsara, Gli insorti,* nelle quali il simbolismo eroico è rivolto a temi ideali neorisorgimentali e di avventura. (Cfr. fig. 6, fig. 82)

Il dipinto *Garibaldi* fu acquistato da Pietro Mascagni; non sorprende che l'autore di "Cavalleria Rusticana" del 1890 avesse acquistato anche *Piazza Caricamento,* eseguito nel 1891 ed esposto nel medesimo anno alla *I Triennale di Brera* a Milano, quando entrambi erano soltanto poco più che esordienti e tentavano vie nuove nella tecnica e nelle tematiche.

[23] Dalla lettera di Antonio Fradeletto alla Giunta Municipale di Venezia, Venezia, 17 dicembre 1906, ASAC, Venezia.

[24] Cfr. *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento,* di E.B. Nomellini, in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Asperia, 19 novembre 2005-26 febbraio 2006), Cinisello Balsamo, Silvana ed., 2005, pp. 165-174.



(Fig. 6) Plinio Nomellini, *Garibaldi*, 1907, olio su tela, 200x180 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

Il *Garibaldi* commosse Pascoli: «*Quando io vidi in una nera cartolina il tuo rosso Garibaldi, dissi: questa è la poesia più bella che su Garibaldi sia stata fatta*»[25].

Per il giovane trombettiere aveva posato Lorenzo Viani che, ragazzo scontroso come un "lupetto"[26], cominciava a dipingere con gli occhi che si accendevano; seguiva ovunque Nomellini, in barca, nei boschi, e il pittore, memore del suo maestro, lo lasciava lavorare, trattandolo alla pari.

[25] Dalla lettera del 5 ottobre 1910 di G. Pascoli a P. Nomellini, Archivio Nomellini, Firenze. Già pubblicata in G. Gelati, *Plinio Nomellini pittore di Garibaldi*, estratto mensile "Toscana qui", A. V, n. 1, Firenze, Bonechi Ed. novembre 1985.
[26] P. Nomellini, *Ricordo di Lorenzo Viani,* in "La Nazione", 19 gennaio, 1938.

Negli stessi anni dipinti di atmosfera intima, familiare, come *Prime letture* del 1906, *Baci al sole*, del 1908 o opere legate più a un simbolismo letterario come *Ditirambo*, che Nomellini espose alla *VI edizione della Biennale di Venezia del 1905*, fecero si che l'artista venisse chiamato "il pittore del sole"[27]. (Cfr. fig. 23)

Nel 1907 l'incanto del lago fu rotto dal frastuono e dal cattivo odore delle torbiere, così Nomellini trovò l'occasione di un terreno, una pineta a Fossa dell'Abate, oggi Lido di Camaiore, che acquistò coinvolgendo anche l'amico Galileo Chini[28]; vi costruì una casa con il tetto a terrazza all'uso orientale e creò un Eden.

Pittore ormai famoso, la sua abitazione e il suo studio divennero punto di incontro per i colti amici, Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Lorenzo Viani, Grazia Deledda, Isadora Duncan e Moses Levy; Nomellini dipingeva *en plein air*, su tele inchiodate a pali di legno infilati nella sabbia. Dipinti felici, luminosi, con i giovani figli Victor, Aurora e Laura che animano il suo giardino incantato insieme alla moglie Griselda.

Con i suoi veli rossi riflessi sulla spuma del mare fu ritratta nel 1913 anche Isadora Duncan, in *Gioia tirrena*; ella era presente in Versilia presso l'amica Eleonora Duse, per rinfrancare lo spirito dallo shock della morte dei figli Deirdre e Patrick annegati nella Senna.

Molti dipinti di questo periodo furono esposti alle Secessioni Romane del 1913, 1914, 1915, nate come contrapposizioni alle vecchie esposizioni degli Amatori e Cultori, e che misero gli artisti italiani vicini a Matisse, Cézanne, Klimt, Rodin, Munch e Signac[29]. Di questo periodo sono anche *Prime letture*, del 1906, *Baci di sole* del 1908, *Bambine al mare* del 1912 e *Gioia tirrena* del 1913. Posò per lui anche Grazia Deledda, sua ammiratrice, che nel romanzo *L'edera* del 1908, Edizioni La Nuova Antologia, Firenze, ricorderà l'amico Nomellini proprio come "poeta del sole".

---

[27] Cfr. *Plinio Nomellini. Il colore , la natura, il mito*, di E.B. Nomellini, Firenze, Mauro Pagliai Ed. 2008, p. 18.

[28] Lettera a Galileo Chini, 31 dicembre 1907, Archivio Chini, Lido di Camaiore. Già pubblicata in *I pittori del lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini*, (a cura di), A. Conti, G. Bacci di Capaci, con la collaborazione di P. Chini Polidori, M. Ciccuto, E. Dei, E.B. Nomellini, C. Paolicchi, catalogo della mostra, (Seravezza, Palazzo Mediceo, 18 luglio-20 settembre 1998), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998.

[29] Vedi *I Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione,* catalogo della mostra, Tip. Unione Ed., Roma 1913.

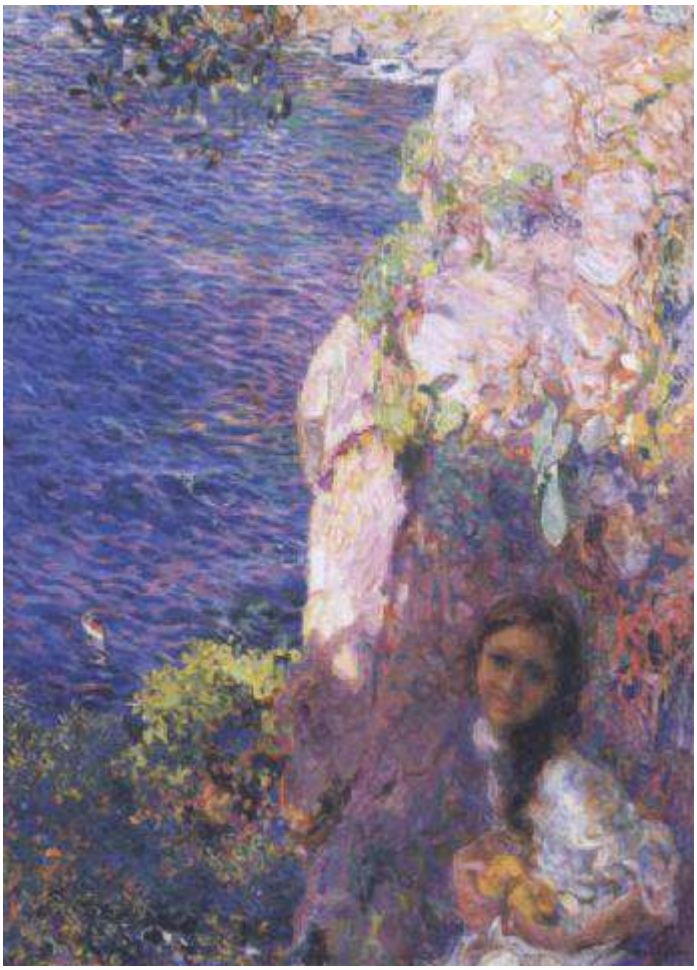
(Fig. 7) Plinio Nomellini, *Gioia Tirrena*, 1913, olio su tela, 202x165 cm. Collezione privata.

Sul finire degli anni dieci Nomellini ebbe l'incarico di eseguire due grandi pannelli per il municipio di Sampierdarena: le opere sono *Il cantiere* e *Gente nova*, esposte alla Biennale di Venezia del 1909, nelle quali l'artista continua a portare avanti l'idea dei popoli che con il lavoro cercano una vita migliore; così intenderà, sulla scia degli ideali risorgimentali, anche l'avvento dell'era fascista, come in *Incipit nova aetas* del 1924[30].

[30] *Plinio Nomellini, i colori del sogno*, (a cura di), E.B. Nomellini, catalogo della mostra, (Livorno, Museo civico G. Fattori, 9 luglio-13 settembre 1998, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 26 settembre-31 ottobre 1998), Torino, U. Allemandi, 1998.

Celebre fu la stroncatura a proposito dei pannelli da parte di Ardengo Soffici, che sulle pagine de «La Voce» del novembre 1909 e su «Scoperte e massacri» del 1919 scagliò parole di fuoco contro il pittore, insinuando che non fosse capace di compiere opere di grande formato.

Ancora in questi primi anni del secolo proseguiva la realizzazione di manifesti pubblicitari da parte dell'artista, come quello per l'Olio Sasso del 1901, per il quotidiano «Il Lavoro» del 1903 e per la locandina dell'opera "Parisina" di Mascagni. (Cfr. fig. 10, fig. 20) Notevole fu il manifesto del Municipio di Genova per l'inaugurazione del monumento ai Mille il 5 maggio 1915, momento decisivo, col celebre discorso di Gabriele D'Annunzio, per l'entrata in guerra dell'Italia. (Cfr. fig. 21) Il suo lavoro dagli anni venti in poi è stato trascurato dalla critica, che avendo sempre grande interesse allo studio dei movimenti pittorici, forse non trovò in lui l'adesione formale al Novecento. Ma opere come *I corsari* del 1924, i paesaggi di Capri, Ischia, Quercianella, dell'Elba, isola quest'ultima che il pittore scelse per costruire una casa nell'allora deserto golfo di Marina di Campo, ci fanno vedere quale vitalità e forza creativa egli abbia sempre mantenuto. Notevoli i dipinti di piccole impressioni di paesaggio, della vita quotidiana che trascorse serena nella sua nuova casa fiorentina al Poggio Imperiale, dal 1919.



(Fig. 8) Plinio Nomellini, *Vortice azzurro*, 1922, olio su tela, 138x99 cm. Collezione privata.

Le estati furono tutte all'Elba, l'isola ferrigna celebre per le sue lunghe distese di spiagge e macchia mediterranea deserte e incontaminate: «*quando abbia brama di qualche mia nuova, sono a Marina di Campo, nell'Isola d'Elba; ove, tra i macigni, le fratte ed il risonante mare ancora risuona l'eco dell'aedo etrusco*»,[31] così Nomellini scrive in una lettera al pittore toscano Caligiani nel 1932.

L'artista era ormai molto noto; a Venezia la Biennale del 1920 gli aveva dedicato una mostra individuale di quarantatre opere, esponeva a tutte le più importanti manifestazioni italiane e straniere. Fu vicino ai pittori della scuola livornese, diventando nel 1938

[31] Lettera di P. Nomellini ad A. Caligiani, 1932, in *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito*, di E.B. Nomellini, op. cit. p. 22.

presidente del Gruppo Labronico; amò scrivere presentazioni per le esposizioni di questo gruppo[32] e ricordi della sua vita e dei suoi amici sulla stampa.

Nel 1934 Nomellini fece l'esperienza di un viaggio in Tripolitania per preparare le opere della *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli*; non erano i tempi né i luoghi dei viaggi in Marocco di Matisse ai primi del secolo, ma il suo animo, sempre pronto a calarsi nel fantastico, fu toccato dalle vibranti tracce delle rovine del passato e dal brulichio dei mercati arabi. Tanto lavoro, tanto successo, ma Nomellini nel 1934 scrisse una lettera a Riccardo Marchi che doveva preparare la presentazione di una sua mostra: «*... eppure, parmi non aver composto ancora quel canto che anelo e sogno*»,[33] pronto a tentare e ritentare le opere che sognava.

Nomellini, dopo la morte della moglie occorsa nel 1936, iniziò a diradare le occasioni espositive; nonostante ciò continuò ad essere molto ammirato dai critici dell'epoca, Anna Franchi, Vittorio Pica, Ugo Ojetti, come dagli artisti e amici.

Si spense infine a Firenze l'8 agosto 1943.

Dopo la morte l'opera di Nomellini fu a lungo trascurata dagli studiosi.

Nel 1966 si tenne a Firenze e a Livorno la prima importante riflessione sul suo lavoro, in una mostra presentata da Carlo Ludovico Ragghianti e organizzata da Raffaele Monti e Giacinto Nudi[34].

Nel 1985 la pittura nomelliniana fu oggetto di un'ampia e articolata analisi in occasione della mostra tenuta a Genova, a cura di Gianfranco Bruno[35].

A partire da questa data Nomellini figura in tutti i più importanti studi sul Divisionismo e sulla pittura postmacchiaiola.

---

[32] Gli scritti di P. Nomellini per il Gruppo Labronico sono stati pubblicati in G. Belforte, *Plinio Nomellini, uomo, pittore, scrittore,* Livorno, 1976 e in *Gino Belforte e "Bottega d'Arte" a Livorno,* a cura di L. Caruso, Livorno, 1990.

[33] Lettera di P. Nomellini a R. Marchi, 4 dicembre 1934, della quale si conserva una copia fotostatica nell'Archivio Nomellini, Firenze.

[34] Cfr. *Mostra di Plinio Nomellini,* a cura di R. Monti, G. Nudi, saggio introduttivo di C.L. Ragghianti, catalogo della mostra (Livorno, villa Fabbricotti, 30 luglio-21 agosto/ Firenze, Palazzo Strozzi, 1-15 settembre), Firenze, Stabilimento tipografico C. Mori, 1966.

[35] *Plinio Nomellini,* (a cura di), G. Bruno, saggi di G. Matteucci, E.B. Nomellini, apparati critici di L. Perissinotti, T. Pellizza, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-Aprile 1985), Genova, Stringa, 1985.

Nel 2008 è stata infine pubblicata una monografia da Eleonora Barbara Nomellini, nipote e curatrice dell'archivio dell'artista sito in Firenze; è tuttora in preparazione il catalogo generale delle opere[36].

(Fig. 9) Plinio Nomellini (Livorno 1866 - Firenze 1943) in una foto dell'epoca.

[36] Cfr. *Plinio Nomellini. Il colore , la natura, il mito*, di E.B. Nomellini, Firenze, Mauro Pagliai Ed. 2008; M. Patti, *Nomellini, Plinio,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", Vol. 78, 2013, p. 7.

«… ma io pensavo a una poesia, un quasi poema, di maggior mole,
in cui le illustrazioni dovrebbero essere molte - cioè illustrazioni no, ma ripoesie -
un poema nel quale ci troveremmo bene tutti e due,
anche per l'affinità grandissima del nostro pensiero che non vuol giogo sul collo.» [37]

"PLINIO NOMELLINI: L'IMMAGINE LETTERARIA RIPRODOTTA"

L' attività illustrativa per la stampa e i poeti

Nel rinnovato interesse della critica più recente per l'illustrazione del libro e in genere per i vari episodi di collaborazione tra parola e immagine che segnano la trama della cultura italiana a cavallo del secolo, il nome di Plinio Nomellini sembra un ottimo esempio per analizzare i fitti rapporti intercorsi tra artisti e poeti nel secolo scorso.

Manifesti, illustrazioni, disegni per libri e riviste letterarie sono lo spunto per ricostruire l'itinerario di interessi e di amicizie, in relazione al gusto dell'epoca, che ha portato l'artista a relazionarsi con i letterati più in vista del Novecento; l'attività grafica di Nomellini è stata spesso trascurata in passato privilegiando più spesso quella pittorica.

Gli anni novanta dell'Ottocento

Nell'ultimo decennio del secolo scorso a Genova nacquero numerosi giornali progressisti: i primi disegni dell'artista per un quotidiano sono del dicembre 1894. Si tratta de «L'elettrico», quotidiano politico di ispirazione liberale diretto da Federico Paronelli; per il breve periodo della sua pubblicazione, dal 2 dicembre 1894 al 24 maggio 1895, Nomellini illustrò con disegni la prima pagina, la rubrica di moda, fece articoli sulle manifestazioni d'arte a Genova. Disegnò anche il frontespizio per «L'Era nuova»[38], periodico socialista fondato il 4 marzo1894[39].

Nel disegno, la Giustizia non ha le sembianze dell'iconografia classica: essa è dinanzi ai fatti e deve pronunciarsi su questi, non sui teoremi di accusa. Manca quindi la consueta

[37] In intestazione, G. Pascoli, lettera a Plinio Nomellini, 21dicembre 1903, già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore per un poeta nel mito di Garibaldi*, (a cura di) E.B. Nomellini, Firenze, Multigraphic, 1986, p. 9.
[38] Ebbe il frontespizio di Nomellini dal 20 gennaio 1895.
[39] *Tremule emozioni nel tempo delle stagioni, l'opera riprodotta di Plinio Nomellini,* di E.B. Nomellini in *L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini* , (a cura di), E.B. Nomellini, P. Pallottino, catalogo della mostra (Camaiore 3 luglio-4 settembre 1999),Firenze, Maschietto & Musolino editore, 1999, p. 16.

bilancia; l'artista piuttosto la raffigura scrivente su una pagina bianca, giorno per giorno, ricordando ciò che non deve essere dimenticato.

Nomellini disegnò anche le testate per «Lo Svegliarino»[40] e «La Pace»[41], aiutato dall'abitudine al disegno trasmessagli dal maestro Fattori, con i taccuini sempre in tasca per registrare al volo piccole figure, luoghi visti sul momento. Preparare la copertina di un libro, l'illustrazione per un testo, comportava un complesso lavoro mentale; bisognava essere in sintonia con lo scrittore e al contempo raggiungere l'immaginario dell'osservatore.

Nomellini possedeva questi strumenti; essere al passo coi tempi, conoscere le altre pubblicazioni, le tendenze del gusto da seguire o anticipare. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento in Europa furono edite numerose riviste d'arte, di letteratura, d'attualità, nelle quali l'immagine era parte preponderante[42], sia nelle copertine, sia nei servizi, con l'intervento di illustrazioni d'artista.

Altra forma di comunicazione che ebbe nella seconda metà dell'Ottocento una enorme popolarità fu il manifesto pubblicitario. L'uso dell'immagine divenne fondamentale per la pubblicità di ogni genere di consumo, di ogni novità tecnologica, di ogni avvenimento culturale; così le strade di ogni città europea si popolarono di una gran quantità di *affiches* d'artista, dove il disegno rendeva visibile un'idea da propagandare al vasto pubblico.

I primi anni del Novecento

Questo grande fermento intellettuale nel campo dell'illustrazione delle pubblicità coinvolse anche Nomellini. Una industria di Oneglia, l'Olio Sasso, nel 1901 bandì il concorso per un manifesto pubblicitario[43]. Il nostro artista lo vinse. Il grande manifesto fu edito da Ricordi nel 1901 ed ebbe larga diffusione. Fu realizzata anche l'edizione argentina.

---

[40] "Lo Svegliarino". Giornale democratico di Carrara, diretto da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, 1 ottobre 1896 – 24 dicembre 1896.

[41] "La Pace", periodico antimilitarista, 2 agosto 1903- ottobre 1914. La testa di Nomellini raffigura una donna che piange sulla tomba di un ignoto caduto.

[42] La riproduzione a colori delle immagini era stata resa semplice dal metodo litografico su pietra, inventato da Aloisio Senefelder (Praga 1771) e poi su zinco, Godegroy Engelmann a Parigi, 1836 e dal torchio litografico di Briset che permetteva di usare fogli grandi.

[43] Cfr. "La Riviera Ligure" n. 30, anno VII, Oneglia, 1900, terza di copertina; "La Riviera Ligure" n. 33, anno VII, Oneglia 1901, quarta di copertina.

La donna tra i rami di ulivo anticipa suggestioni Liberty, così come sarà anche in altre etichette pubblicitarie sempre per l'Olio Sasso e nel manifesto del 1901 per il «Caffaro», quotidiano genovese (30 dicembre 1875 – 31 dicembre 1929).

Tra il 1903 e il 1912 l'Olio Sasso fece eseguire degli almanacchi a colori illustrati da artisti da inviare in dono agli abbonati. Quelli del 1903 e 1909 furono affidati a Nomellini dove l'artista inserì scene di lavoro legate alle stagioni, espressioni di armonia tra uomo e natura.

(Fig. 10) Plinio Nomellini, *Manifesto litografico su carta per l'Olio Sasso,* 197x136 cm., Milano, 1901.

(Fig. 11) Plinio Nomellini, *Almanacco per l'Olio Sasso,* litografia a colori su cartoncino, 17x7 cm., Milano, 1903.

Si tratta quindi di un almanacco composto da dodici litografie a colori su cartoncino. Ogni mese è accompagnato da una litografia tratta da un disegno a matita di Plinio Nomellini. Ogni disegno ha come tema comune l'albero d'olivo. Sul frontespizio è stampato: "P. Sasso e Figli / editori Oneglia." Su ogni pagina è riportata la scritta a stampa: "Gli oli /d'oliva / P. Sasso & Figli / di Oneglia / sono gli unici perfetti".

Ancora nel 1901 un'altra iniziativa editoriale prestigiosa, il concorso indetto a Firenze da Vittorio Alinari per illustrare la *Divina Commedia*, coinvolse gli artisti italiani del momento. Parteciparono tra i tanti Galileo Chini, Duilio Cambellotti, Adolfo De Carolis e naturalmente Nomellini, dando origine ad un'opera eclettica che dà una visione a trecentosessanta gradi delle esperienze Liberty e simboliste dominanti.

Plinio realizza e pubblica tre tavole, Canto VII e XXV del Purgatorio, Canto X del Paradiso; l'atteggiamento sospeso delle anime che circondano Sordello nel Canto VII del Purgatorio con *Dante e Virgilio a colloquio con i principi negligenti* desta profonda emozione.

(Fig. 12) Plinio Nomellini, *Dante e Virgilio a colloquio con i principi negligenti,* Canto VII del Purgatorio, p. 29, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente illustrata da artisti italiani; Concorso 1900 – 1902,* (a cura di) Vittorio Alinari, Firenze, 1902. Biblioteca del Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Firenze.

L'opera ebbe ampia diffusione anche in lingua inglese.

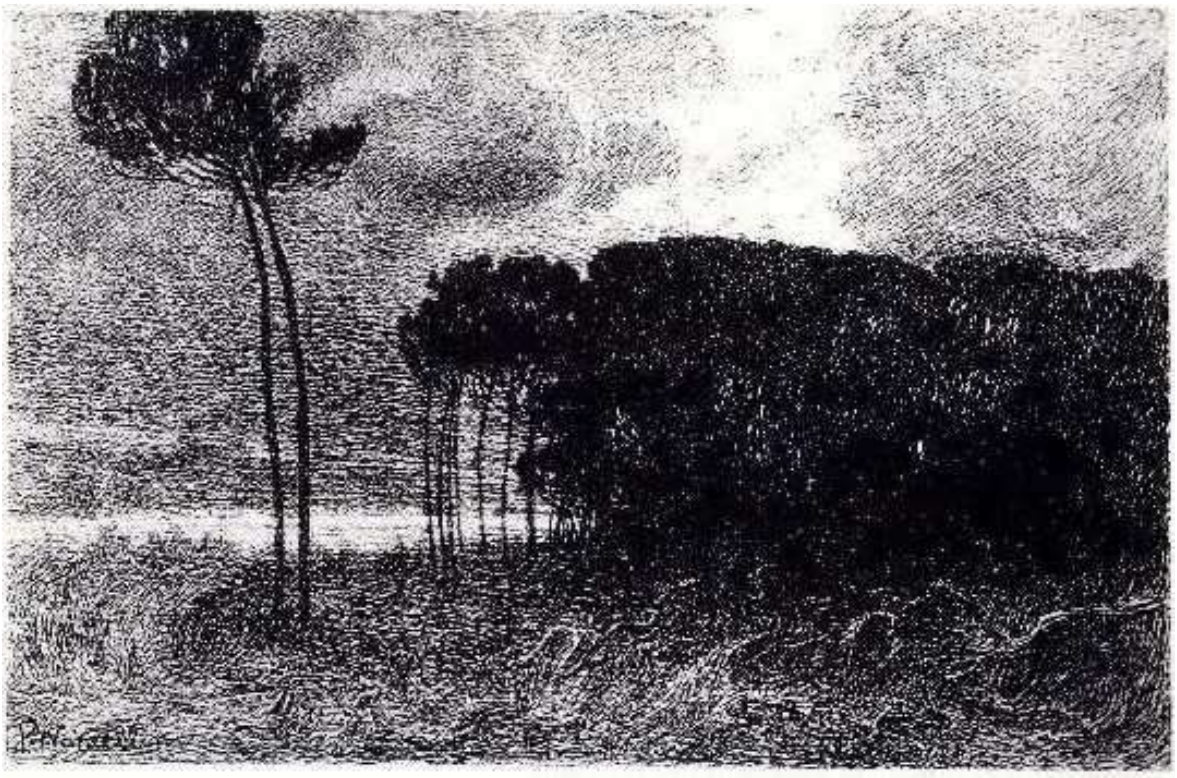
Nel 1903 il direttore del nuovo quotidiano genovese «Il Lavoro» (1903 - 1945), chiese a Nomellini il manifesto per il lancio inaugurale della testata; la figura possente del lavoratore, le ciminiere sullo sfondo, le industrie che producono al servizio dell'uomo, sono il simbolo dell'ideale socialista che lotta per un mondo nuovo; tema che si confaceva all'ideale politico dell'artista. In queste illustrazioni si percepisce vivamente il clima di formazione macchiaiola del pittore; gli echi figurativi di Fattori e Signorini sono evidenti, senza dimenticare che Nomellini fu uno tra i primi artisti italiani a sperimentare le teorie sulla luce di Hayet e di Rood, che avevano influenzato Seurat, piegando quindi poi verso il Divisionismo. Il successo alle Biennali di Venezia, alle Promotrici di Genova, Torino e Firenze, l'amicizia con gli scrittori della Scapigliatura genovese della fine del secolo, riuniti al "Cenacolo di Sturla" e nel "Gruppo di Albaro", portarono Nomellini alle più importanti collaborazioni in veste di grafico-illustratore. Dopo la partecipazioni dell'artista alla *III Esposizione Internazionale di Venezia* del 1899 con *Sinfonia della luna*, anche l'attività grafica inizia ad essere influenzata dallo stesso sentire simbolista.

Simbolisti sono i disegni pubblicati su «La Riviera Ligure» tra il 1901 e il 1905, rivista che Mario Novaro, poeta di profonda cultura ad orizzonte europeo, dal 1899 trasformò da foglio pubblicitario per gli Oli Sasso in una eccellente pubblicazione letteraria, dove

comparivano testi dei letterati più in vista del momento, da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, poeta di tremule malinconie e di furori eroici, a poeti ispirati ai canoni classici, come Giovanni Marradi, o crepuscolari come Guido Gozzano, Grazia Deledda, Giovanni Papini, Luigi Pirandello, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti ed altri.[44]

La rivista aveva una raffinata veste grafica Liberty disegnata da Giorgio Kienerk e pubblicò disegni inediti richiesti dai letterati a Plinio Nomellini, Edoardo De Albertis, Felice Carena ed altri, per illustrare poesie e racconti.

I disegni nomelliniani testimoniano il dialogo che l'artista intrecciava con gli autori dei testi; gli scritti lo penetravano nel profondo dell'anima e la risposta interpretativa del pittore fu sempre una delicata armonia tra parola e segno.



(Fig. 13) Plinio Nomellini, *Paesaggio d'autunno,* disegno a inchiostro, 31x49 cm. Eseguito per "*Memorie di un viandante"* di C. Roccatagliata Ceccardi, in "*La Riviera Ligure"* n. 39, VII, 1902, p. 411, oggi in Archivio Mario Novaro, Genova.

[44] *L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini* , (a cura di), E.B. Nomellini, P. Pallottino, catalogo della mostra (Camaiore 3 luglio-4 settembre 1999), Firenze, Maschietto & Musolino editore, 1999, pp. 16-22.

Giovanni Pascoli voleva soltanto Nomellini per illustrare i suoi scritti sul giornale e chiedeva i disegni originali come compenso.

Mario Novaro nel volume che pubblicò in ricordo di Pascoli nel 1934,[45] scrisse nella nota alla lettera del poeta del 1901: *«Il titolo "Inno all'olivo", fu poi, nella raccolta mutato in "Canzoni dell'ulivo". Era stato illustrato per "La Riviera" da Plinio Nomellini. Il Pascoli conserva (umile e grande), il disegno originale attaccato con quattro bullette alla parete, accanto al tavolino».*

Disegno all'insegna di un simbolismo specioso che declina i versi in raffinati ritmi lineari di ascendenza preraffaellita-liberty; uno stile aderente al clima delle ultime Biennali dove il preraffaellismo era stato assunto a segnacolo d'esteticità e massima punta d'aggiornamento. (Cfr. fig. 5)

Per anni un colloquio ininterrotto e affettuoso si rivela nell'epistolario tra il pittore e il letterato[46]. I suoi progetti di illustrazioni per «La Riviera», con *La Cunella*, e poi con *I Poemi del Risorgimento* del 1911, rimasti incompiuti per la morte del Pascoli, usciti poi nel 1913 presso Zanichelli, del quale rimangono, oltre ai bozzetti pubblicati, altri cinque disegni su soggetti richiesti dal poeta con precise indicazioni[47], rivelano uno scambio di pensieri: si intrecciano i desideri del poeta e lo sforzo del pittore per trasformarli in immagini ove forma e colore fossero interpretazioni fedeli del testo.

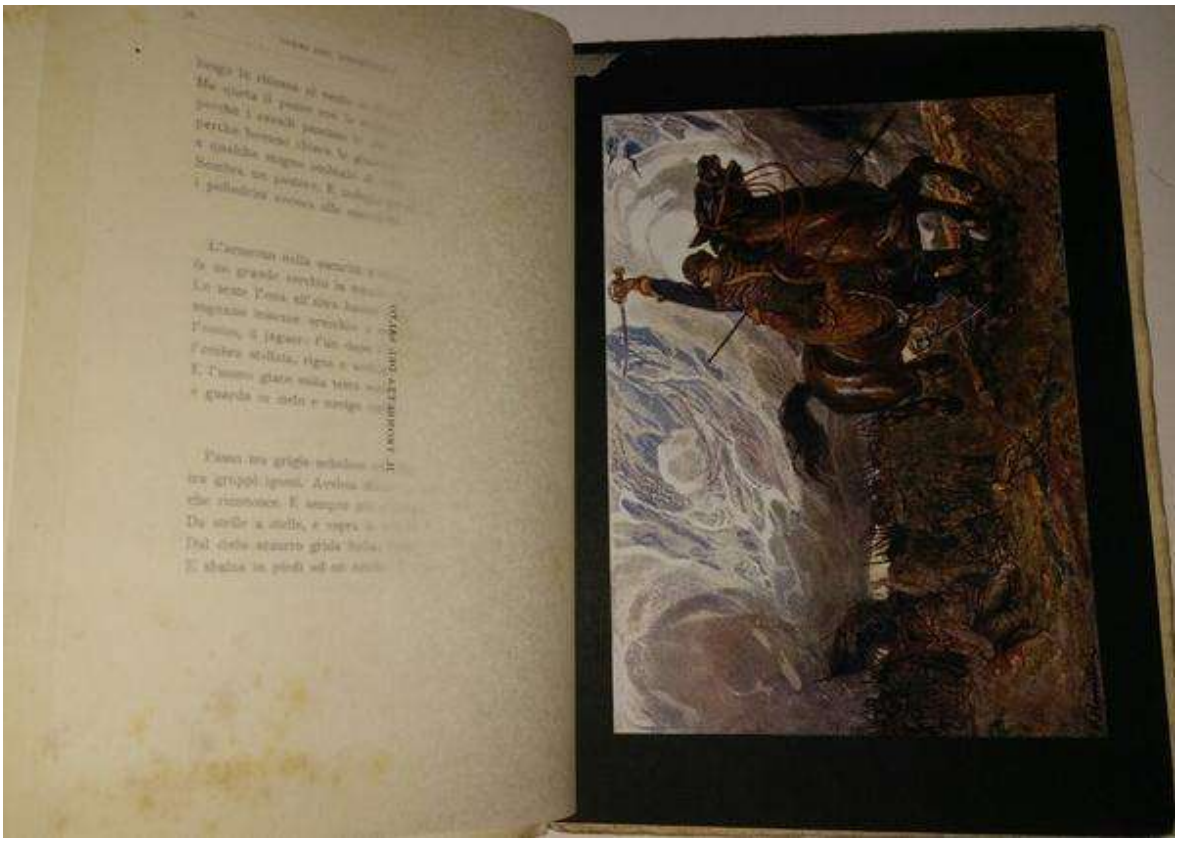
Sono state pubblicate postume dopo la morte del poeta dalla sorella solo quattro tricromie nomelliniane, *Napoleone e i due Titani, Cavalcata notturna verso Novara, Garibaldi fanciullo a Roma, Il Trombetta del Salto.* (Cfr. cap. VI)

Traspare un'aura di tarda Secessione che l'abbrumato tessuto cromatico trattiene in equilibrio tra Böcklin e Klinger.

Notevole anche la serie dei cinque disegni a carboncino e acquarello rimasti in custodia degli eredi[48], a testimonianza di un gruppo originario assai ben più corposo, che sfortunate vicende editoriali avrebbero dopo la morte del poeta rapidamente occultato e disperso. Veri

[45] *Alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli,* a cura di M. Novaro, Imperia, 1934.
[46] *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986; P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* 1988.
[47] Lettera di Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini, 1911. Cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit.
[48] Si tratta di *Giuseppe Mazzini nel carcere di Savona, I Templari, Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi e Carlo Alberto, Aquila, Anita Garibaldi a cavallo.* Un sesto disegno *I martiri di Spielberg,* oggi a Firenze presso il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, n. 100456.

e propri appunti visionari dove il segno grafico, a durata ogni volta diversa, ora rapida ora più larga e fluente, non perde il risalto della fibra cromatica, ricreando in bianco e nero quasi la stessa varietà di effetti e di luci. Ciò che colpisce in queste immagini è la perfetta aderenza al dettato epistolare del poeta, ricco di informazioni minuziosissime e tali da compensare largamente la mancanza di un testo poetico di riferimento.



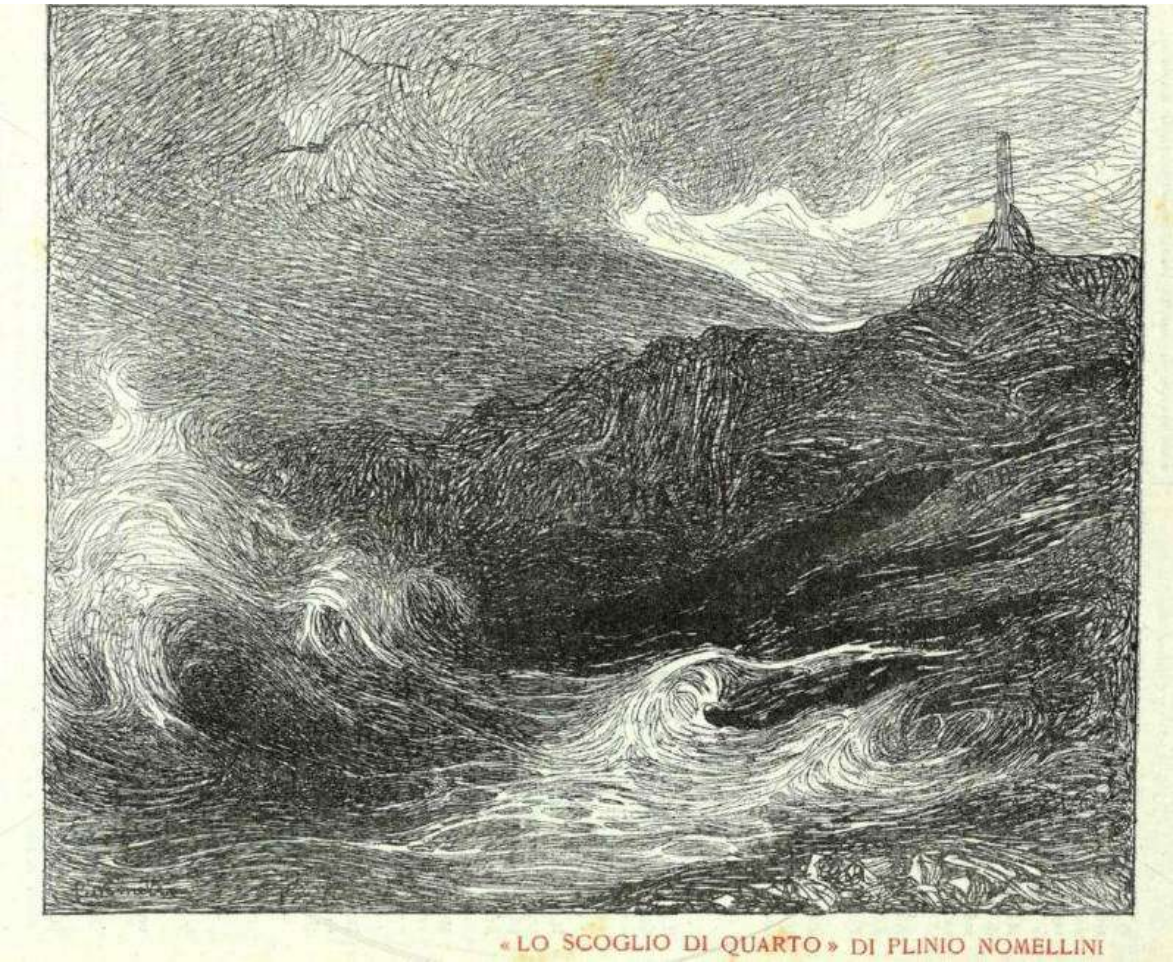
(Fig. 14) Plinio Nomellini, Illustrazioni per i *"Poemi del Risorgimento, Inno a Roma, Inno a Torino"*, di Giovanni Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913.

Quale fosse la misura dell'entusiasmo del poeta al riguardo, ce lo dice una celebre lettera al pittore dell'ottobre 1910: «*Quando io vidi in una nera cartolina il tuo rosso Garibaldi, dissi: questa è la poesia più bella che su Garibaldi sia stata fatta*»[49].

Nella copertina de *La Cunella*[50] invece, decorata in onore ai piccoli lettori del «Giornalino della Domenica», due putti partecipano spiritualmente ed anche morfologicamente, in quanto studi preparatori, del clima neorinascimentale dell'opera pittorica *Ditirambo* del 1905. (Cfr. fig. 23)

[49] G. Pascolo, lettera a Plinio Nomellini del 5 ottobre 1910, ora in *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano (Lettere 1901-1913)*, Massa, 1988, p. 87.
[50] Pubblicata su «Il Giornalino della Domenica», Firenze, 2 dicembre 1906, pp. 1-4 (con tre illustrazioni di Nomellini).

Ancora Nomellini nei suo scritti dimostra di aver condiviso l'etica e l'estetica della poesia pascoliana: «*... Ripensando alla primitiva vita, il ricordo del primiero vago lamento mi conforta per convincermi come quell'estraniarsi continuo che mi accompagnò sorga dal fondo del cuore ove sembra si asconda un uccelletto che canti per letizia. Per questo sento che l'anima sia sempre quella d'un fanciullo (Così sentivo il mio grande amico Pascoli)*».[51]



(Fig. 15) Plinio Nomellini, *Lo scoglio di Quarto,* disegno a inchiostro, 45x53 cm. Eseguito per "*La Riviera Ligure"* n. 60, X, 1904, p. 669, oggi in Archivio Mario Novaro, Genova.

L'amicizia tra il Pascoli e Nomellini risale al 1903, quando il poeta propose al pittore di illustrare la propria opera. Il rapporto durò fino alla morte del Pascoli, come è documentato dalla fitta corrispondenza, in una esaltazione continua del poeta per l'opera del pittore e per le tavole che egli veniva eseguendo, o che avrebbe dovuto eseguire, *«… illustrazioni no,*

[51] Plinio Nomellini, appunti autobiografici, oggi in Archivio Nomellini, Firenze. Già pubblicati in *Plinio Nomellini,* (a cura di), G. Bruno, saggi di G. Matteucci, E.B. Nomellini, apparati critici di L. Perissinotti, T. Pellizza, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-Aprile 1985), Genova, Stringa, 1985, p. 17.

ma ripoesie – un poema nel quale ci troveremmo così bene tutti e due, anche per l'affinità grandissima del nostro pensiero…;»[52]

Nel 1903 Nomellini aveva già compiuto opere come *Vespero a Torre del Lago*, che certamente dovè interessare il Pascoli per il sentimento di socialismo umanitario che vi si affermava. Ma se è vero che *L'imbarco dei Mille a Quarto*, la grande tela della raccolta Giannoni, sino ad oggi datata al 1911, anno in cui venne esposta a Roma, risale, almeno come progetto, ai primi anni del Novecento, c'è da ritenere che, con più fondatezza, l'apprezzamento del poeta poggiasse su di una considerazione dell'impegno non solo umanitario, ma sociale e nazionale del pittore[53]. (Cfr. fig. 40)

La prima collaborazione tra Pascoli e Nomellini è relativa, come anzi detto, a «La Riviera Ligure», ma già nel 1905[54] il poeta scrive di «*sublimi poemi*» di Nomellini, visti in fotografia.

Tenuto conto della distinzione che il Pascoli fa nelle sue lettere tra *"poesia"* e *"poema"*, non è pensabile che si riferisse ai dipinti di paesaggio con figure di Torre del Lago, neanche ad opere simboliste come *Le lucciole* o *Sinfonia della luna*, ma probabilmente a composizioni di attualità concettuale, espressione di un pensiero *"che non vuole giogo sul collo"*, come poteva sembrargli l'opera ispirata all'epopea garibaldina. (Cfr. fig. 4)

L'insorgere del sentimento nazionale nel diffuso rigurgito antipositivista, congiunto alla marea montante del nuovo idealismo forte e moraleggiante, conduce al formarsi di ideologie postrisorgimentali: Garibaldi assurge a figura emblematica ed ideale del nuovo corso della cultura e della società.

Siamo nel periodo di passaggio tra un Simbolismo detto *"decadente"*, a un Simbolismo *"allegorico di significato morale"*, preconizzato da D'Annunzio e volto a restituire un significato eroico all'arte[55].

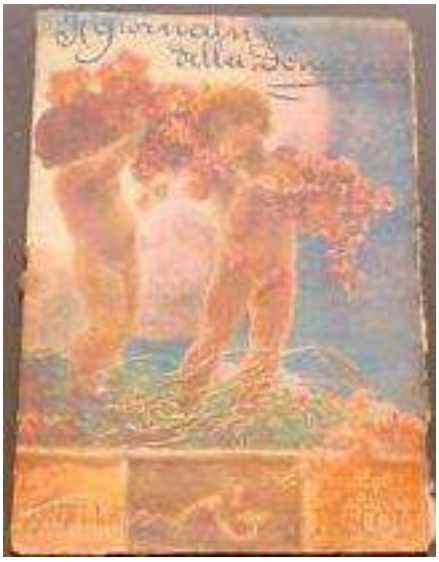
Sempre simboliste le illustrazioni per «Novissima», il raffinato album diretto da Edoardo De Fonseca (1902 - 1910, I serie, annuale; 1913, II serie, mensile), nelle quali il rigore formale e l'intensità emotiva raggiungono alti livelli, simili a quelli del disegno del 1901

[52] Lettera di Giovanni Pascoli a Nomellini; cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, op. cit.
[53] Cfr. *Plinio Nomellini*, (a cura di) G. Bruno, op. cit. p.17.
[54] Lettera di Giovanni Pascoli a Nomellini, 12 novembre 1905; cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, op. cit.
[55] Cfr. *Plinio Nomellini*, (a cura di) G. Bruno, op. cit. p. 17.

per la poesia *Le nuvole e la luna* di Angiolo Silvio Novaro o per *Le Ore* di D'Annunzio del 1902.

Nomellini ebbe numerose altre commesse per realizzare manifesti, copertine di riviste e illustrazioni per libri, ma tali opere non ebbero mai le caratteristiche rigorose della stesura piatta del colore o l'incisività del segno stilizzato propri dei cartellonisti professionali: così l'artista si trovò a disagio malgrado l'impegno a realizzarle dinanzi al nuovo mezzo tecnico della macchina tipografica.

Al 1907 risalgono disegni per «L'Album del Giornalino della Domenica» con le copertine de *Il Giornalino della Domenica* con disegni di elevato valore decorativo e di sottile vena poetica.



(Fig. 16) Plinio Nomellini, copertina per *Il Giornalino della Domenica*, con il racconto *"La Cunella"* di Giovanni Pascoli, acquarello su carta, 21x28 cm. Firenze, 2 dicembre 1906.

Nel 1908 gli fu commissionato l'incarico di realizzare le copertine dell'intero anno del mensile «Secolo XX», edito da Treves[56], che sarebbero state pubblicate nel 1909; il direttore Achille Tedeschi così commenta in una lettera:

«*Ho trovato qui le due copertine. Sono bellissime, è indimenticabile. Aristide Sartorio che per combinazione le ha vedute sul tavolino di redazione le ha molto ammirate. C'è però un ma… Le tre tinte sono per lo meno sette od otto, e ciò mi porterà una spesa assai maggiore della preventivata. Siccome però la spesa non mi riguarda ho consegnato le copertine al comm. Emilio Treves il quale farà eseguire i calcoli opportuni e deciderà nel miglior modo*

[56] Il n. 2 del mese di febbraio non ha la copertina di Nomellini perché è dedicato al terremoto di Messina.

di farle riprodurre. Io le debbo scrivere per le altre, raccomandandole di attenersi alle mie istruzioni verbali tre o al massimo quattro tinte piatte. Per il sistema si ispiri alle copertine di Ars et Labor. Ella dovrà vincere la tentazione delle mezze tinte, delle sfumature, ma una volta superata questa credo che col suo talento potrà ottenere con facilità delle composizioni di grande effetto e nello stesso tempo di immensa eleganza»[57].

Nomellini non riuscì a restare fedele alle indicazioni suggerite.

(Fig. 17) Plinio Nomellini, *Il Secolo XX* , Rivista Popolare Illustrata, 213x300 cm. Anno VIII, n. 1, gennaio 1909, Firenze, Biblioteca Marucelliana.

In questa immagine compare il ritratto di Victor, il figlio del pittore, con le mani appoggiate sulle ginocchia e lo sguardo fisso verso lo spettatore. In basso, oltre a comparire la firma di Nomellini, si intravede a lettere maiuscole la scritta "Caserma Domestica, Ed. De Amicis, Ada Negri".

Sempre del 1908 è la copertina fortemente stilizzata, quasi dannunziana, per il libro di poesie *I Lauri* di Ettore Moschino edito da Treves. Protagonista il colore anche nella copertina di «Chiaroscuri genovesi» di Arturo Salucci, dove la torre rappresentata è la torre

[57] Lettera di Achille Tedeschi a Plinio Nomellini, Milano, 10 ottobre 1908, Archivio Nomellini, Firenze. Cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit.

di San Nazaro sul mare di Genova, casa-studio che il pittore divise con l'amico letterato Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

Al 1908 risale il manifesto voluto da Luigi Campolonghi per l'inaugurazione del monumento a Garibaldi a San Remo, opera di Leonardo Bistolfi con discorso inaugurale di Giovanni Pascoli. Il discorso in realtà non fu mai pronunciato a causa dello stato di salute del poeta ma anche solo dall'opera figurativa emerge l'aura di mito libertario fortemente percepita all'epoca. L'iconografia rappresenta un ragazzino che porta in alto la corona della gloria.

Così Nomellini intraprende un vero e proprio ciclo di tema garibaldino con il suo *Garibaldi* condottiero per la *Sala del Sogno* alla VII Esposizione Internazionale di Venezia[58]; prosegue con il pensoso *Garibaldi* sulla copertina de «La Grande Illustrazione» del 1914, diretta a Pescara da Basilio Cascella. Lo stesso bambino-putto del manifesto del 1908 è raffigurato su uno sfondo turchino nel bozzetto presentato al concorso Borsalino del 1910. Anche negli anni in cui il Nomellini esegue il ciclo garibaldino, la sua sensibilità sembra orientarsi in maniera più significativa verso una visione di tipo lirico-naturalistico[59] in completa consonanza con il sentire d'annunziano e pascoliano.

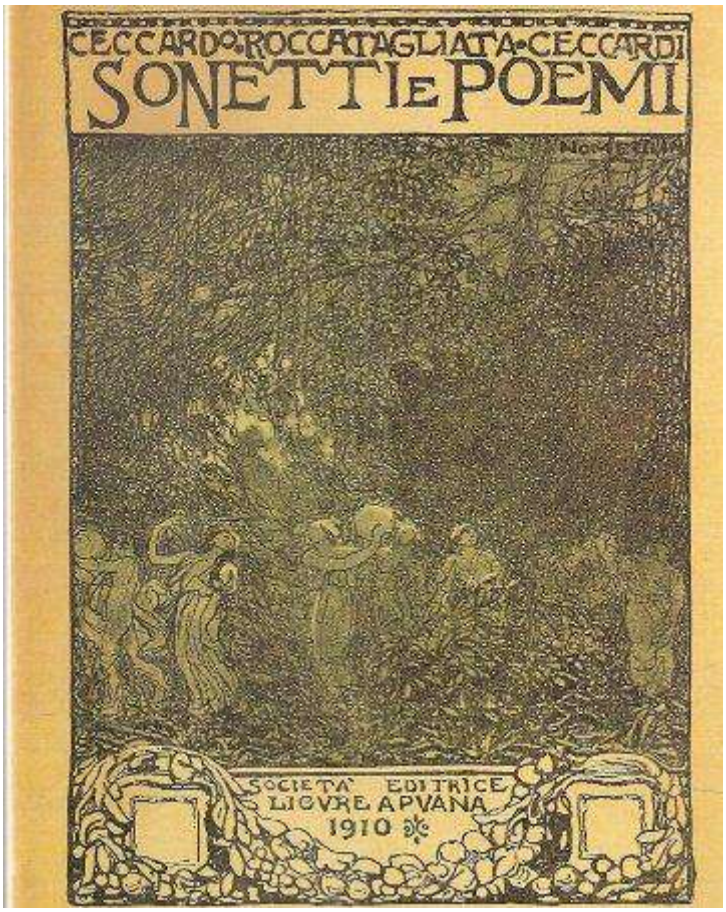
[58] Nel 1907 alla VII Biennale di Venezia fu realizzata la *Sala del Sogno* con l'intento di collocarvi "le opere degli artisti che concepiscono l'arte non come una riproduzione della realtà, ma come una corsa nei campi dell'ideale", (dalla lettera di Antonio Fradeletto, segretario della Biennale veneziana, alla Giunta Municipale di Venezia, 17 dicembre 1906). Cfr. E.B. Nomellini, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento,* in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005, pp. 165-174.

[59] *Nomellini in Versilia: 1900-1919*, di G. Bruno, in *Plinio Nomellini. La Versilia,* (a cura di), G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolocchi, U. Sereni, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio-20 settembre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 16.

(Fig. 18) Plinio Nomellini, *Il 26 aprile in San Remo Giovanni Pascoli inaugurerà con un discorso il monumento a Giuseppe Garibaldi, opera di Leonardo Bistolfi,* litografia su carta, 100x140 cm. Milano, 1908.

Stretto fu il legame tra Nomellini e il poeta genovese Ceccardo Roccatagliata Ceccardi; nel 1910 per iniziativa del Comitato Ligure Apuano,[60] fu pubblicata la sua raccolta «Sonetti e poemi». Commuovono le parole introduttive di Ceccardi che ringrazia il poeta Luigi Romolo Sanguineti e l'Avv. Anton Luigi Podestà di aver fatto raccogliere e stampare i suoi canti, ringrazia ancora Leonardo Bistolfi e Plinio Nomellini, quest'ultimo suo compagno d'avventure, infine Adolfo De Carolis, i quali tutti vollero con lor sapiente opera recar decoro alla sua, modestissima, «mando dal cuor un commosso grido di riconoscenza»[61].

Un corteo di figure che incede a passo di danza fra le fronde di un bosco fantastico e segreto è l'immagine della copertina che introduce ai versi indimenticabili di Ceccardo.



(Fig. 19) Plinio Nomellini, Copertina per "*Sonetti e poemi"* di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Società Editrice Ligure Apuana, 1910.

[60] Facevano parte del Comitato Ligure Apuano: Amedeo Calcaprina, Luigi Campolonghi, Manfredo Giuliani, Mario Novaro, Luigi Podestà e Luigi Romolo Sanguineti.

[61] Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, appunti autobiografici, già pubblicati in *L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini* , (a cura di), E.B. Nomellini, P. Pallottino, catalogo della mostra (Camaiore 3 luglio-4 settembre 1999), Firenze, Maschietto & Musolino editore, 1999, p. 20.

L'amicizia tra il Ceccardi e Nomellini conferma le analogie non superficiali tra i due artisti, entrambi ricchi di fermenti anarchici e filantropici. Il primo scrive *Dai paesi dell'anarchia*, un'opera in cui si esalta l'idea rivoluzionaria, levandosi a difesa degli imprigionati a seguito della rivolta scoppiata in Toscana nei cantieri del marmo, nel 1894, l'anno in cui Nomellini subisce il famoso processo per partecipazione anarchica.

Per qualche anno la corrispondenza tra i due fu fitta[62] e Ceccardo dedica, ancora nel 1905, a Nomellini un frammento dell'*Iperione*, di stampo mistico-naturalistico, con squarci fulgenti di paesaggio.[63]

Quasi a interpretazione delle visioni simboliste di Nomellini a cavallo del secolo, il poema recita «*... Ahi che l'aveva quel giorno tratto da cerulei fondi uno stormo di argute Oceanine a specchio di Palmaria rupestre, ove il cingea di rosea catena sul dorso a la vocale onda. E già l'una lunge, lo insidiava entro le spume rotolandosi nivea; un'altra presso il seno candidissimo adergea… lui irridean, lor fiore concedendo a Iperion che da l'azzurro effuso le ravvolgeva di faville d'oro…»*

Nel 1895 il Ceccardi pubblica il *Libro dei frammenti*, nel '98 le *Lettere di Crociera*. Si potrebbero citare innumerevoli passi del poeta in cui si avverte quella trasmutazione lirica dell'impressione in un costrutto simbolista sfolgorante di echi e di rimandi, dove le immagini del mito sfumano immerse in un sensitivo naturalismo, e la parola assume suggestioni cromatiche affini alla coeva pittura di Nomellini.[64]

Nessun commento più si addice ad opere pittoriche come *Sera di Marzo* del 1896 o alla *Sera* del 1898, delle parole che troviamo nella stessa lettera del '96 di Ceccardo, memoria dei giorni genovesi, trascorsi insieme al pittore: «*... Ho sempre qui negli occhi – come sentita! – la visione della piccola valle solcata di lunghe pergole dalle canne d'oro, e dalle vigne verdognole… le vecchie tracce di giardini patrizi (oh tu che ricorderai i versi d'Arbocò) sopra cui le vecchie case dove i dogi villeggiavano , ora tinte un po' di rosa, e d'un po' di giallo – gaie e civettuole – s'affacciano».* L'ambivalenza tra visione lirica e volontà di trasporre l'impressione nella sfera immaginifica del mito è propria ai due artisti.

---

[62] *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: tutte le opere* - Vita e saggio critico a cura di P.A. Balli, Apua Editrice, Carrara, 1969.

[63] C.R. Ceccardi, *Frammenti dell' Iperione*, in "Il Campo", Torino, 8 ottobre 1905 (dedicato a Plinio Nomellini)

[64] *Plinio Nomellini*, (a cura di), G. Bruno, saggi di G. Matteucci, E.B. Nomellini, apparati critici di L. Perissinotti, T. Pellizza, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-Aprile 1985), Genova, Stringa, 1985, p.15.

Del "Gruppo di Albaro",[65] praticamente costituitosi attorno a Nomellini, fanno parte letterati e poeti di ispirazione simbolista e decadente. Il dibattito sul Simbolismo è gradualmente accolto, tra resistenze ed esaltazioni, sulle pagine del «Caffaro» e del «Secolo XIX».

Già nel 1890 un piccolo disegno ritraente una testa di fanciulla dimostra l'interesse di Nomellini per il ductus lineare simbolista, con soluzioni grafiche di eleganza lineare che saranno proprie alle illustrazioni per «La Riviera Ligure» a partire dal 1901, ma che si ritrovano anche nell'opera dipinta degli anni novanta, persino nei disegni eseguiti nelle carceri di Sant'Andrea nel 1894.[66]

Tornando al rapporto tra il pittore e i letterati, singolare risulta il numero di copertine realizzate per Luigi Campolonghi (1876 – 1944), giornalista, scrittore, socialista, difensore dei diritti civili. Esule dall'Italia a più riprese, già nel 1898 a Marsiglia, poi dal 1923 a Parigi e a Nerac ove fu protagonista dell'unità d'azione tra le forze antifasciste, collaborò all'«Avanti», al «Lavoro» di Genova, al «Secolo» di Milano.

Scrisse romanzi a sfondo sociale, per alcuni dei quali, *Popolo* (il libro della povera gente) del 1907, *La zattera* (il libro dei vinti) del 1908, *La nuova Israele* (libro delle moltitudini migranti) del 1909, volle l'intervento di Nomellini.

La nuova Israele fu scritto proprio su sollecitazione del pittore, perché restasse una testimonianza dello sciopero capeggiato da Alceste De Ambris che agitò la campagna parmense nel 1908. Significativa è la dedica dell'autore a Nomellini:

«*Gli è che in questa "Nuova Israele" io non volli studiare tanto gli individui quanto le folle, e se mi avvenne di sintetizzare lo stato d'animo delle folle in una persona, non di questa mi valsi per studiare quelle con intelligenza, ma sempre invece delle folle cercai di esprimere le mie persone. I miei fantasmi, in una parola, sono figli delle moltitudini dalle quali traggono i loro elementi costitutivi: dalle moltitudini come io – bene o male, non so – le ho vedute, disegnate, colorite; non sono veri insomma, ma figli della realtà e cioè verosimili […] Io non ho fatto il processo di nessun uomo, io ho veduto delle moltitudini in*

[65] G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Genova, 1982

[66] Del processo subito da Nomellini nel 1894 restano numerose testimonianze; notizie di stampa a Genova sono date dal "Caffaro", Genova, 21 maggio 1894, e dal "Secolo XIX", Genova, 28, 29 maggio 1894.

lotta. Questo volevo dirti; perché tu sappia che il libro che ti offro neanche una pagina è degna di te dal punto di vista dell'arte, tutte lo sono dal punto di vista della sincerità».[67]

Non è forse la folla di Campolonghi la stessa di Nomellini? La folla quasi senza volto che avanza nei dipinti del 1905, *L'Orda* e *Migrazione di uomini*, formando un corpo unico con il cielo? Folla che acquista un volto animato di speranza nel *Gonfalone della Camera del Lavoro di Parma*, dipinto da Nomellini nel 1908. (Cfr. fig. 77, fig. 45)

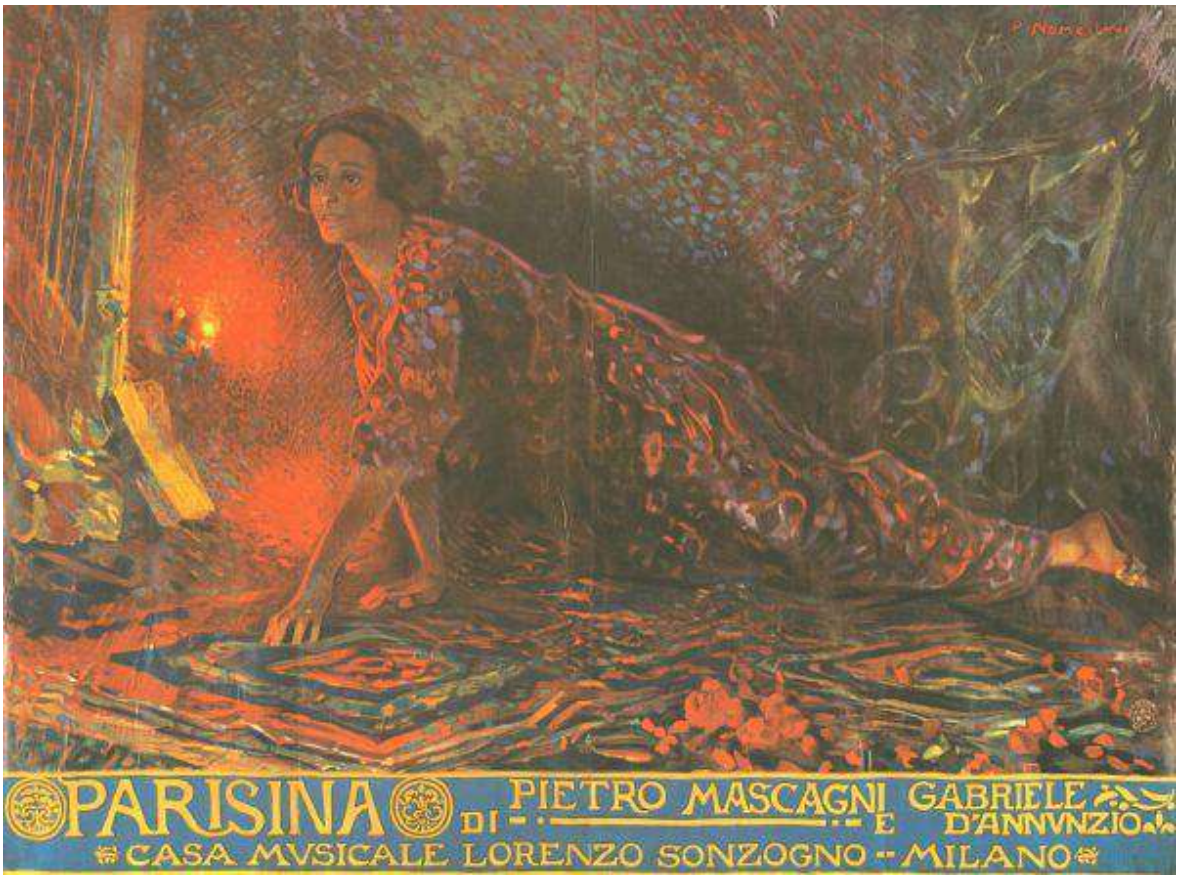
Un'altra copertina era stata richiesta a Nomellini da Campolonghi, ma rimase un progetto incompiuto. Nel 1909 c'era stato un episodio che aveva scosso il mondo democratico internazionale: la fucilazione del pedagogista anarchico Francisco Ferrer y Guardia, definita assassinio per la strumentalizzazione delle prove che aveva caratterizzato il processo. Campolonghi era stato inviato in Spagna per farne dei resoconti giornalistici dai quali trasse un *istant-book* che avrebbe dovuto avere la copertina di Nomellini; l'urgenza della pubblicazione però non rese possibile la sua realizzazione. Del desiderio del poeta rimane il rosso sangue del titolo sulla pagina bianca.

Gli anni dieci del Novecento

L'operato di Nomellini nel campo dell'illustrazione prosegue con il manifesto per la prima alla Scala di Milano dell'opera *Parisina* di Pietro Mascagni su libretto di Gabriele D'Annunzio del 15 dicembre 1913. Non c'è un tratto netto che delinei la figura, sono i colori a trionfare, dove l'ardore della fiamma che si riflette su Parisina è l'ardore della passione per Ugo.

Bellissime le realizzazioni tecniche dell'epoca dovute a stabilimenti tipografici di alto livello come Ricordi, Treves, Sonzogno, Istituto italiano di Arti Grafiche di Bergamo.

[67] *Un'amicizia Apuana: Nomellini e Campolonghi* di E.B. Nomellini in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 1 settembre-4 novembre 1990, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 novembre-10 dicembre), Firenze, Artificio, 1990, pp. 76-77.



(Fig. 20) Plinio Nomellini, *Manifesto per l'opera "Parisina" di Pietro Mascagni e Gabriele D'Annunzio,* Milano, 1913.

Sempre per Mascagni nel 1934 Nomellini disegnò tre scene dell'opera *Nerone,* che illustrano nel libretto i tre atti; l'artista fa rivivere così un'antica storia d'amore, Nerone che ama la schiava Atte, non con l'impeto del folle tiranno ma con l'ardore della passione di un uomo comune.

Intanto nel 1915 con l'atmosfera interventista dilagante matura l'idea del *Monumento ai Mille* di Eugenio Baroni[68] e il manifesto per la sua inaugurazione di Nomellini. Il ragazzo (il figlio del pittore, Victor) tra i fiori Liberty, seguito dalla massa dei combattenti garibaldini in camicia rossa, sventola una bandiera vermiglio che porterà sangue sui campi

[68] Eugenio Baroni vinse il concorso per il monumento ai Mille a Quarto; "Il suo Garibaldi sta davanti al libero mare, volgendo il dorso agli eroi rinascenti, la cui fiamma anelante lo solleva e l'avvia", in «L'Eroica» fasc. IV-V, anno V, La Spezia, 1915.

di battaglia. Si rievoca così la partenza dei Mille da Quarto.[69] D'Annunzio pronunciò il discorso che fu decisivo per l'entrata in guerra dell'Italia.

(Fig. 21) Plinio Nomellini, *Municipio di Genova. Manifesto per l'inaugurazione del monumento ai Mille, 5 maggio 1915,* litografia su carta, 206x144 cm. Milano, 1915.

Le cartoline illustrate da artisti riproducenti quadri o soggetti eseguiti appositamente per propaganda patriottica erano molto comuni nei primi decenni del secolo ed infatti Nomellini realizzò molte di queste che gli furono commissionate da autorità italiane.

Del 1914 è la cartolina per il 50° anniversario della Fondazione della Società Operaia di Camaiore, del 1915 "*Italia, Italia, Italia! E Trento e Trieste",* del 1917 "*Diamo allori ai caduti per la patria."*

Di alcune commesse segnalate da lettere non si ha traccia, come del manifesto richiesto nel 1908 dal Comune di Viareggio per incentivare il turismo, o della copertina per il volume *Lumiere di sabbia* di Diego Garoglio, lodata in una lettera dell'autore al pittore nel 1901, o ancora quella de *I canti di Narciso* di Mario Simonatti apparsa nell'agosto del 1909 su «L'uomo che ride», rivista diretta dal Simonatti stesso.

[69] E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento*, (a cura di), F. Ragazzi, catalogo della mostra, (Chiavari, Pinacoteca civica di palazzo Rocca, 18 dicembre 2005- 19 marzo 2006), Genova, De Ferrari, 2005, p. 43.

Con il 1915 l'era della litografia termina, ed inizia quella della riproduzione fotomeccanica e della pellicola. I rapporti degli editori con gli artisti si allentano e questo coincide anche per Nomellini con un distacco da questa attività complementare ma non secondaria nel suo operoso percorso artistico.

Gli anni venti e trenta del Novecento

Negli anni del dominio fascista sulla società a Nomellini furono commissionate opere pittoriche celebrative del regime come *Incipit nova aetas* del 1924 o *La fondazione dell'impero* del 1936.

Nonostante questo, l'artista raramente riuscì a realizzare manifesti di pura propaganda politica; il suo modo di dar forma ed espressione al mito non sempre si confaceva ai dettami di un'arte a servizio della politica, non più sogno di libertà dei popoli come per il mito garibaldino ma pura oppressione delle masse.

"… oggi dopo i lunghi esperimenti nelle pratiche dell'arte,
quando mi avvento ad una tela bianca,
intendo come per tramite magico,
la mano si muove libera per raffigurazioni che mi balenano in mente,
ed a cui, come avessi chi mi sovrasta nell'intento guidandomi all'opera che già nel mio interno si formulava intera …" [70]

PLINIO NOMELLINI IN VERSILIA: IL RAPPORTO CON I LETTERATI

(Fig. 22) Torre del Lago Puccini, il compositore davanti al *Club della Bohème*. Foto dell'epoca.

[70] In intestazione, dagli *Appunti autobiografici*, Archivio della famiglia Nomellini, Firenze. Pubblicati in *Plinio Nomellini*, (a cura di), G. Bruno, saggi di G. Matteucci, E.B. Nomellini, apparati critici di L. Perissinotti, T. Pellizza, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-Aprile 1985), Genova, Stringa, 1985, p. 16.

Torre del Lago. Il *"Club della Bohème"*

Nel 1902 Plinio Nomellini si trasferisce da Genova a Torre del Lago; il ritorno in Toscana, pur sempre desiderato, è un ritorno non traumatico; Torre del Lago, e poi Viareggio, dove sette anni dopo si stabilirà, sono, pur nella loro diversità naturale, così attinenti alla Liguria da apparirne una straordinaria premessa; è non è difficile per il pittore mantenere stretti rapporti con il "Gruppo di Albaro", segnatamente con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi; evidentemente anche per lui, reduce dalle battaglie anarchiche condotte a Genova, si faceva sentire la necessità di un approdo tolstoiano in una terra ai limiti della civiltà ma dove fosse possibile una comunità di amici capaci di non fargli interrompere i flussi con la pratica del mondo.

Se D'Annunzio stava già compiendo il suo processo di mitizzazione della Versilia come Nuova Ellade[71], sembra proprio che questa landa lacustre, forse per la sua particolare natura "intima", rimanesse fuori dalle sensazionali appropriazioni fisiche che delle terre "intra du Arni"[72] compiva il poeta. Del resto l'elaborazione del mito panico apuano era, come sempre in D'Annunzio, un evento talmente legato ad un processo di identificazione della propria temperie emotiva con il mito stesso, da rendere fallaci e riduttivi tutti processi di analogia.

Certamente già prima che nel 1908, con la scusa delle torbiere che inquinavano il lago, Nomellini avvertì come l'eccesso di isolamento di Torre potesse divenir faticoso, se non assunto, come faceva Puccini, alla stregua di un periodico approdo. In quegli anni il pittore non solo continuò ad eseguire le illustrazioni per la «Riviera Ligure», per il «Lavoro» di Genova, ma sviluppò con sicura scelta di ambienti e di persone il suo ruolo di protagonista, ruolo che poté coltivare solamente modificando radicalmente il suo anarchismo in un socialismo umanitarista di marca pascoliana; è di questi anni infatti l'amicizia e la collaborazione con Pascoli. Così caricato di nuove mitologie virò, attraverso un'adesione alle altre mitologie più clamorose e funzionali di D'Annunzio (quelle che al poeta servivano per tenere in piedi la fenomenale mitizzazione di sé stesso), verso un nazionalismo eroico pronto ad accogliere le illusioni protofasciste.[73] C'è da dire che la

[71] Si veda, tra l'altro, U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden,* in *Plinio Nomellini, La Versilia.* Catalogo della mostra, Seravezza, 1989, pp.23-24.
[72] *I Postmacchiaioli,* (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p.75.
[73] Sull'argomento vedi tra l'altro P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* La Spezia, 1988.

ragione poetica di D'Annunzio, al di fuori delle apparenze illustrative, gli rimarrà sempre estranea.[74]

Torre nel 1902 era davvero il meno dannunziano dei lidi tra l'Arno e il Magra. Ed in effetti, le opere più alte che Nomellini dipinse in questi due anni sfioravano appena, o non toccavano, l'ala del poeta.

In quegli anni e anche prima, dal 1891 in poi, Giacomo Puccini, musicista giovane ma già sulla via della celebrità, cominciò a frequentare Torre del Lago e vi si stabilì, prendendo in affitto una casa del conte Grottarelli di Siena.

Intorno alla personalità calamitante di Puccini, tra gli svaghi della caccia ed una tensione emotiva che nessuna memoria ha ancora realmente chiarito, si riunì in pochi anni un gruppo di pittori, Pagni, Fanelli, Angiolo Tommasi, Gambogi e Nomellini, come elenca la lapide apposta all'esterno del Villino Tommasi a Torre, che dopo il successo della nuova opera del musicista, *La Bohème*, costituirono, in un capanno sulle rive del lago, il così detto *"Club della Bohème"*, la cui funzione, come riportano le testimonianze, era quella di tenere insieme un gruppo di giovanotti maturi in vena d'avventura. A questo gruppo va aggiunta la presenza a volte anche abbastanza frequente di altri pittori amici, a cominciare da Lodovico Tommasi e Lorenzo Viani, quest'ultimo amico e 'modello' di Nomellini, approdato a Torre dalla vicina Viareggio nei più delicati anni della sua formazione. Come ha evidenziato lo studioso Raffaele Monti, «*Puccini lavorava a freddo sopra le più acute emozioni, esorcizzandole ed insieme potenziandole entro strutture iperboliche; per questa ragione il privato pucciniano era una riserva auto mitologica pronta all'esercizio dello stile (come negli altri due grandi decadenti italiani D'Annunzio e Pascoli), e per questo sottoposto fino alla fine ad un impietoso rigore mentale che era poi la maggior causa delle sue crisi e dei suoi rinnovamenti*»[75].

---

[74] Sul problema delle affinità culturali tra Nomellini e D'Annunzio gli studiosi hanno esortato ad una maggior cautela, non riuscendo a ritrovare nel pittore (tranne ovviamente le esteriori attinenze ed assonanze di cronaca), nessuna comunanza col poeta; a Nomellini mancava radicalmente la volontà di sperimentazione, anche iperbolica, sulla materia lessicale, che è alla base delle mitografie dannunziane.

[75] R. Monti, *Torre del Lago. Il "Club della Bohème". Lorenzo Viani,* in "*I Postmacchiaioli",* (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p.73.

Nomellini e D'Annunzio

L'arrivo di Nomellini a Torre del Lago, come già detto, avvenne nella fase più alta dell'operazione di mitizzazione della Versilia alla quale si era dedicato Gabriele D'Annunzio (Pescara 1863 – Gardone Riviera 1938)[76]; l'influenza esercitata dalla poesia di *Alcyone* e di *Maia* penetrò nel fare e nel sentire del pittore più a fondo di quanto non venisse ammesso.

Per molti versi quelle due esperienze ebbero le caratteristiche di un percorso in parallelo: muovevano da un fondo comune di esigenze avvertite e riconosciute e perseguivano obbiettivi comuni. Ci fu piuttosto una distanza di armatura culturale che separò il poeta dal pittore, e dipese da questa distanza se i tempi di svolgimento delle loro ricerche e gli spazi occupati dal loro agire non furono collimanti. Ci fu in Nomellini una tenacia nel voler difendere una sua autonomia, che fu più di scenario ideale che non di tematiche e suggestioni.

Ancora oggi si tende a limitare ad un unico episodio il rapporto di Nomellini con l'ispirazione dannunziana e si cita l'illustrazione che il pittore realizzò per l'albo di «Novissima» del 1902 prendendo spunto dalla poesia alcyonia *Le ore marine*.[77]

Ma una rivisitazione della sua pittura, condotta sulla base di una lettura attenta delle «*Laudi*» (immagini, situazioni, figure, paesaggi, temi, simboli, stati d'animo, emozioni), consente di ritrovare esplicite testimonianze di una capacità di acquisizione che in effetti era, e come tale va considerata, il risultato di una sostanziale affinità di sistemi percettivi e interpretativi. Il mito edenico li congiungeva; per Nomellini fu la risposta ad un'ansia esistenziale; per D'Annunzio fu la chiave per procedere alla riconquista, fu un'operazione cerebrale, un disegno. La distanza che li separò, una volta chiariti i termini del loro rapporto con il mito, appare tale da collocarli su piani diversi. Una distanza che non escluse la coincidenza:

un quadro come *Ditirambo* del 1905, un'esplosione di gioia panica in un bosco versiliese, sollecita immediatamente il riferimento all'omonima poesia dannunziana:

«*O grande estate,*

delizia grande tra l'alpe e il mare tra così candidi marmi ed acque così soavi nuda le aree membra che riga il tuo sangue d'oro adorate di aliga di resine e di alloro,

---

[76] M. Carlino, *D'Annunzio,Gabriele*, in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", Vol. 32, 1986.

[77] *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* di U. Sereni, in *Plinio Nomellini. La Versilia,* (a cura di), G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolocchi, U. Sereni, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio-20 settembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 27-28.

laudata sii,

e voluttà grande nel cielo nella terra e nel mare e nei fianchi del fauno,

o Estate,

e nel mio cantare,

laudata sii tu che colmasti de' tuoi più ricchi doni il nostro giorno e prolunghi su gli oleandri la luce del tramonto a miracol mostrare»[78].

(Fig. 23) Plinio Nomellini, *Ditirambo,* 1905, olio su tela, 128x178 cm., Galleria d'Arte Moderna Giannoni, Novara.

Una reale convergenza di motivazioni e di finalità, il tempo della Bellezza, risolse il procedere di Nomellini e D'Annunzio.

Il poeta fornì al pittore la certificazione della realtà del mito della Versilia come fonte di rigenerazione che era all'origine del suo approdo sulle rive del lago di Massaciuccoli:

«*Tre disse quivi immense parole il Mistero del Mondo,*

pel Mare per Lito pel l'Alpe,

[78] G. D'Annunzio, *Ditirambo III,* in *Alcyone,* ora in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria,* voll. 2, Milano, 1984. Di D'Annunzio si deve ricordare anche questo *Notturno* di Torre del Lago, che compare nei quadri di Nomellini, in particolare in *Notturno* del 1905 in collezione privata: «Sorge, splendore del silenzio, il disco lunare. O Nicarate, ecco, e s'adempie mentre nel lago la ninfea si chiude. Prima è rosato come il fior d'ibisco che t'inghirlanda le tue dolci tempie ma dopo assembra le tue spalle ignude». In *La corona di Glauco*, ivi.

visibile enigma divino che inebria di spavento e d'estasi l'anima umana cui travagliano il peso del corpo e lo sforzo dell'ale»[79].

D'Annunzio stabilì l'identificazione della Versilia nella nuova Ellade, destinata a ricondurre l'umanità alla giovinezza ed a far trionfare il Bello, il Buono, il Giusto, il Santo: «*L'Ellade sta fra Luni e Populonia»*[80].

D'Annunzio vide il ritorno degli dei benefici sulle Apuane, le montagne poste a difesa di quella terra:

«*Svegliati,*
Ermione,
sorgi dal tuo letto d'ulva,
o donna dei liti.
Mira spettacolo nuovo,
gli Iddii appariti sull'Alpe di Luni sublime!»[81].

D'Annunzio sentì per i boschi della Versilia il dolce suono di Pan, il fauno apportatore di eterna primavera:

«*... e spirare sentii per le alture e le valli il soffio dell'Ellade,*
il nume di Pan nei vocali canneti presente,
che ancora conduce pe' i tempi il Ritorno eternale»[82].

D'Annunzio aveva riconosciuto l'autorità del nume indigete della Versilia:

«*Enotrio,*
in memoria dell'ora santa,
che versò d'improvviso il fuoco pugnace de' tuoi spiriti su la mia puerizia imbelle,
alle tue prime cune io peregrinai santamente»[83].

D'Annunzio, infine, aveva di nuovo celebrato il "selvaggio rogo" del "Cuor de' Cuori" che era assunto dagli affiliati ai culti prometeici come il rito di consacrazione e di elezione della spiaggia versiliese.

«*La fiamma del rogo sul quale arse il corpo di Shelley, ancora vaga pe il mondo: spirito purificatore e incitatore»,*[84] lo affermava Nomellini inviando la sua adesione alle

[79] Id., *Il Gombo,* ivi.
[80] Id., *La corono di Glauco,* cit.
[81] Id., *L'Alpe sublime,* ivi.
[82] Id., *Maia,* ivi.
[83] *Ibidem.*
[84] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* op. cit. p. 28.

manifestazioni per Shelley che si tenevano a Viareggio nel settembre del 1903, per iniziativa di un Comitato che aveva D'Annunzio come presidente onorario.[85]

(Fig. 24) Il poeta Gabriele D'Annunzio a cavallo sulle spiagge della Versilia. Foto dell'epoca.

Le escursioni di D'Annunzio sulle Alpi Apuane furono almeno due. La prima del luglio 1899; la seconda il 14 luglio 1907. Questa si svolse come un rito di ricongiunzione alle Apuane, un rito che ebbe in D'Annunzio il suo sacerdote celebratore. Nei *Taccuini* si può leggere l'abbozzo di un discorso dal quale emerge l'intenzione del poeta di attribuire all'avvenimento le caratteristiche di un 'evento' e farne così una vicenda-simbolo da utilizzare per il mito:

«*Anche una volta il giovine mattino ha veduto un'opera eguagliare in terribilità lo sforzo titanico,*

un atto di distruzione preparare e propiziare atti di creazione futuri,

la materia informe discendendo con un ritmo di catastrofe a ricevere le impronte dell'arte animatrice.

Per quelli di noi che credono alla divinità dei monti,

[85] *Shelley*, Viareggio 13 settembre 1903, n.u.

e sacra fra tutti è l'Alpe che seppe l'esilio di Dante e i crucci del Buonarroti,
per quelli stamani un dio fu lacerato dall'ardimento umano.
Ne fanno testimonianza gli artefici qui presenti,
e umili e insigni,
i quali nella vaste membra divelte sentono idealmente persistere l'aspirazione alla vita armoniosa»[86].

"L'atto titanico", che aveva motivato quella escursione, era lo scoppio di una "gran mina" nelle cave delle Apuane carraresi.

Quell'avvenimento aveva sollecitato una radunata di "animi inquieti" e di "nobili spiriti".

Ognuno, per suo conto, si riconosceva nel mito officiato da D'Annunzio.

L'elenco dei partecipanti a quelle escursioni può iniziare proprio con Plinio Nomellini, e proseguire, rimanendo nel circuito degli affiliati ai "misteri apuani", con Luigi Campolonghi, Lorenzo Viani, Vico Fiaschi, per arrivare ad Ettore Cozzani, all'epoca anarchico incendiario.

Vi erano poi shelleyani di antica fede, come quel Pericle Pieri che era stato tra i promotori dell'erezione del monumento a Shelley a Viareggio, e lo scultore Carlo Fontana che da anni inseguiva il progetto di realizzare di fronte allo "specchio del bel mare donde Shelley veleggiò verso le isole elisie" un "Prometeo alto quattordici metri" di marmo tratto "dalla materna rupe".[87] E con Fontana, Leonardo Bistolfi, che ben sapeva la funzione mitopoietica dei monumenti e la forza evocativa del marmo; la riapparizione di Garibaldi era anche merito suo. La compagnia era poi infoltita da autori civili, giornalisti, amici di artisti, mecenati con vena poetica, mecenati con spirito intraprendente, uomini d'affari, signore eleganti, fanciulle in fiore. La completavano un militare, il comandante Umberto Cagni destinato a ritornare più volte nella vita e nell'opera di D'Annunzio, ed un fotografo, il cav. Mario Nunes Vais che fissava sulle lastre le sequenze di quella giornata 'memorabile'. Come 'memorabile' la viveva Lorenzo Viani, che, una volta avviata l'attività di scrittore, avrebbe rievocato in continuazione l'incontro con D'Annunzio che gli apparve "bianco, come scolpito in un blocco della Tacca bianca". Non diversa impressione il poeta la suscitava in Campolonghi che andava alla ricerca di un valore simbolico da conferire a quella apparizione:

[86] G. D'Annunzio, *Taccuini*, Milano, 1976, (II Edizione).
[87] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* op. cit. pp. 30-31.

"vestito di bianco come l'alba e giovane come l'alba, sempre. Veramente non è avara di premii, la giovinezza, a questo suo cantore".[88]

Ma Campolonghi non si limitava ad osservare il poeta, come sembra abbia fatto Viani: riusciva ad entrare in contatto con lui e stabiliva le coordinate del sistema del loro sentire comune: il culto della latinità e l'attesa degli Eroi.

L'andata alle Apuane è dunque un rito di consacrazione al mito dell'Eden e difatti Campolonghi può pensare che D'Annunzio intraveda, non appena scoppiata la "formidabile mina", materializzarsi "travolta dalla bianca rovina e tra lunghe bave vermiglie (…) l'immagine di un suo eroe".[89] In quella mattinata il poeta ha davvero pensato ad un eroe e questi aveva le sembianze di Garibaldi. E difatti nell'abbozzo del discorso che poi tenne a Carrara questo accostamento è realizzato esplicitamente:

«*Segno augurale è che questa violenza si sia compiuta mentre ancora l'Italia è commossa dal fervore concorde ond'ella ha celebrato il suo più puro Eroe; il pilota fatale che condusse la nave della libertà per quel Tirreno a cui guardano i vostri bianchi fari mediterranei di Crestola e di Carpevola*»[90].

Il significato di questa invocazione di Garibaldi non poteva essere frainteso. Di certo intendeva il senso 'antagonista' del messaggio dannunziano Plinio Nomellini che, per suo conto, era già arrivato all'appuntamento con il "pilota fatale" al quale aveva affidato il compimento di una nuova e definitiva "alba di gloria". Il *Garibaldi* di Nomellini appariva in quell'estate del 1907 a Venezia nella *Sala del Sogno*, accanto al *Prometeo Liberato* di Walter Crane e all'*Icaro* di Galileo Chini, simboli di un immaginario che segnalava l'avvenuta oscillazione di sensibilità ed affermava la volontà e la necessità dell' "Eroico". (Cfr. fig. 6)

Per la sorte dell'Eden il 1907 era un anno decisivo. A questo passaggio sono ormai mature le condizioni per muovere alla riconquista ed alla rigenerazione del mondo. C'è solo da attendere che si realizzi la congiunzione tra Garibaldi e gli *Insorti*, è questo il titolo di uno dei quadri che Nomellini espose a Venezia.

Ed i suoi "insorti", identificati nei titani moderni, sembrano uscire, come frutti di una creazione feconda di bene, dall'Eden.

Lo scenario per il ritorno di Garibaldi al tornante della estate del 1907 era ormai allestito. Ne erano elementi fondamentali il mare Tirreno e l'alpe Apuana.

---

[88] L. Campolonghi, *L'uomo e la montagna,* in "La Rassegna Latina", 1 agosto 1907.
[89] Id., *L' uomo e la montagna,* ivi.
[90] Id., *L'uomo e la montagna*, ivi.

(Fig. 25) Cartolina delle Alpi Apuane, Lucca, anni ’20 e ’30, Club Alpino Italiano.

Il “maggio di Quarto” ovvero l’effettivo “ritorno di Garibaldi”, era nei presagi e nei voti di quella mattina della “formidabile mina”, quando venne sperimentata la potenza distruttrice di un esplosivo della società *Promethèe.*

Quell’incontro allo scoglio “fatale” si svolgeva come un rito apuano, e può apparire come la prosecuzione del viaggio del luglio 1907: Pontefice Massimo, abilitato a svelare i misteri, era Gabriele D’Annunzio e con lui erano chiamati ad officiare il rito Plinio Nomellini, che preparava il manifesto annunziante la primavera garibaldina, ed Ettore Cozzani, ormai dimentico dei trascorsi anarchici e passato al servizio dell’interventismo eroico. Che anche Lorenzo Viani fosse a Quarto vale come conferma del carattere di evento ‘cruciale’ di quel viaggio alle Apuane. Ed a quel rito non poteva certo risultare assente Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che finalmente, proprio da D’Annunzio, aveva il riconoscimento del suo ruolo di precursore della “rinascita italica”.

Ma anche D’Annunzio mostrava di ricordare i presagi del 1907 e nell’*Orazione,* che pronunciava al raduno garibaldino, evocava lo “stagliato picco dell’Alpe Apuana”.[91]

Con quello spirito viveva ‘l’evento’ Plinio Nomellini. Le mestizie autunnali appartengono ad un’epoca lontana:

«*Nel mattino della Sagra dei Mille, tutte le viole della primavera, empivano di colore e di profumo il cielo serenissimo*»[92].

[91] G. D’Annunzio, *Orazione per la Sagra dei Mille,* in *Prose di ricerca …* Vol. I, Milano, 1966.
[92] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell’Eden,* op. cit. p. 32.

Nomellini è certo che quel giorno si decide il conflitto tra l'Eden e la barbarie, che da li inizia il "tempo di trasfigurazione e di rinnovazione" che dovrà iniziare il trionfo della "idealità suprema":

«*come i greci salvaguardarono la civiltà mediterranea dall'oscuro incubo del servaggio asiatico, così i latini ora, propagando la civiltà occidentale saranno libera instaurazione della libertà del mondo. E per la instaurazione della libertà trasfigurata*»[93].

Che i tempi dell'Eden universale fossero maturi ne era certo anche Giuseppe Ungaretti, anch'egli iniziatore ai misteri apuani:

«*Fino al '14, lo ricordava molti anni dopo, [avevamo]la certezza che la terra fosse per ritornare a un Eden*»[94].

Nomellini e Roccatagliata Ceccardi

Avevamo lasciato Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genova 1871 – 1919)[95] in preda alla temperie decadente dello «Svegliarino»; riprendiamo ad occuparci di lui adesso che l'incubo del tramonto dell'Occidente sembra essere svanito e prevale in lui una visione "ottimistico-titanica", derivata dall'avvenuta ricongiunzione con l'Eden. L'Eden di Ceccardi è l'Apua, la regione montuosa che delimita a nord la Versilia e sembra porsi come baluardo difensivo della sua integrità. Anche per Ceccardi si può parlare di 'effetto D'Annunzio'. La mitizzazione delle Apuane, "materia prometea, altitudine insonne" era stata iniziata da D'Annunzio nel 1898 con «La Gioconda»:

«*Le Alpi marmifere in lontananza segnano nel cielo una linea di bellezza,*
in cui si rivela il sogno che sorge dal loro chiuso popolo di statue addormentate»[96].

Con le «*Laudi*» l'operazione si era dispiegata lungo tutti i canali fino all'identificazione di quei monti con l'Olimpo.

Ceccardi si ricollegava alle suggestioni dannunziane e ne proponeva una versione più esplicitamente antagonista, celebrando «*l'Apua Mater*» come la genitrice di una stirpe di titani, mossi da "amor di libertà", pronti alla "rigenerazione" della società ed alla "liberazione" della vecchia Italia dalla tirannia delle caste reazionarie e oscurantiste:

«*E tu,*
Apua natìa,

[93] P. Nomellini, *Il nuovo volto della bellezza,* in "Il Primato", gennaio 1920.
[94] L. Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti,* Milano 1970.
[95] G. Mazzoni, *Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", 1936.
[96] Cfr. G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri,* I, Milano, Mondadori, 1968.

se un dì soggiaccia ancor Italia ai preti ed ai tiranni,
tu,
libertà raduna,
e al sol ricaccia i morti tuoi da l'eco dei grand'anni:
quei che travolti da' romulei vanni crebbero querci di lor fiera traccia quei che di piccol secolo agli inganni sparir mugghiando una civil minaccia.
E Alcun riuscirà,
vendicatore,
di su bianco caval da l'apuana rupe;
fulminerà nel pian fuggente un piccoletto re lusingatore:
lui dietro,
o ne l'azzurro Alpe sedente tu,
fatale Vandea repubblicana!»[97]

«*L'Apua Mater»* permette di registrare l'ingresso di Ceccardi in una nuova fase della sua oscillazione tra il 'malinconico' e 'l'eroico'.

C'è un cambiamento di temperie che porterà Ceccardi ad assumere il ruolo di vate, con il compito di suscitare la "rinascita apuana" adesso, ma già con la consapevolezza che da la "rinascita apuana" verrà la "rinascita italica"[98].

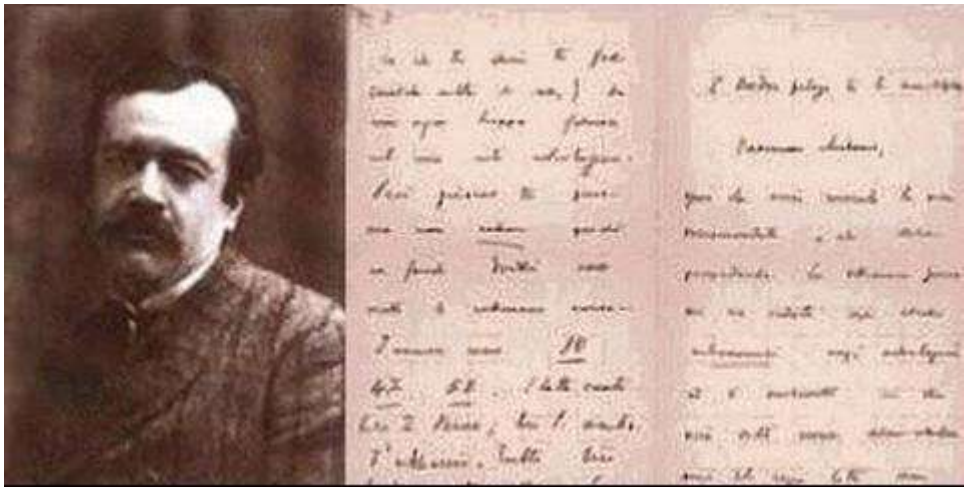
Sulle montagne apuane è finalmente ricomparso il "Prometeo Liberato":

«*E non il Bonaparte io chieggo e i tardi suoi Avi,*
e le lor greggi ad un dirùto ovile tra 'l tonfar d'umidi cardi:
Favola de la storia io ti saluto!
Altri tuoi figli or col pensier aiuto,
o popol d'Apua:
operatori e bardi di novel Tempo,
ch'aprono nel mutuo sasso lor prima pagina,
gagliardi.
L'ombre dei Re s'inchinano!
Tal rude gente è sacra a la morte:
in tra 'l fragore di mine i fianchi d'Appenin dischiude,
e i marmi ne discheggia ardui,

[97] C. Roccatagliata Ceccardi, *Libertà*, in *Apua Mater*, Lucca, 1905.
[98] Su questa convinzione Ceccardi dava origine alla "*Giovane Apua".* Il programma è in *Apua Giovane*, Pontremoli, 1906.

il fiero oprar cantando.

E tra lor va minore fratello di Danton, Carlo Cafiero»[99].



(Fig. 26) Il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e manoscritto della sua opera. Foto dell'epoca.

Sono i lavoratori del marmo i "nuovi titani" che recheranno il tempo della Giustizia e della Bellezza, preconizzato già da Carlo Cafiero, il "fuggitivo della ricchezza e della sapienza", che fra quella "libera plebe operosa" aveva intravisto la possibilità di realizzazione della profezia shelleyana «*di un più civile mondo di sublime uguaglianza in cui ogni uomo a se stesso Re e Dio*» [100].

L'esito della poesia di «*Apua Mater*» tra i giovani inquieti e tormentati dai rovelli del dubbio è rivelato da uno scritto di Luigi Campolonghi, esponente del socialismo apuano e brillante scrittore:

«*Bastò che un libro, Apua Mater, uscisse dal tuo eremo perché la giovinezza vi trovasse la parola da ripetere nel grigio silenzio delle nostre valli , svegliandone e riconoscendone gli echi gloriosi*»[101]. Era il segno che il mito agiva.

Ha un qualche significato segnalare che Nomellini non era estraneo a questa temperie; sappiamo che inviò la sua adesione alle "letture" che Ceccardi tenne a Pontremoli delle poesie di *«Apua Mater»*. Sappiamo che agli inizi dell'estate del 1906 Ceccardi fece visita a Torre del Lago ed attraversando "la pineta sacra all'ombra di Shelley" incontrò

[99] C. Roccatagliata Ceccardi, *Uomini e ombre,* in *Apua Mater,* cit. Si ricorda che la figura di Cafiero aveva affascinato anche Nomellini: un suo ritratto del rivoluzionario anarchico era stato riprodotto ed era utilizzato con intenti devozionali nelle sedi dei circoli sovversivi.

[100] Così concludeva il testo di una lapide da collocarsi sulle Apuane che Ceccardi preparava alla fine del 1913, quando quella regione era investita da una forte ripresa delle agitazioni operaie.

[101] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* op. cit. p. 30.

Campolonghi, anch'egli diretto alla casa di Nomellini. Sappiamo anche che il pittore cercò di promuovere a Viareggio una manifestazione con "il bardo apuano". Al mito "Eden-titani" i due, giungono per vie proprie, che si delineano anche attraverso una serie di reciproche influenze. Certo è che a questa fase, intorno alla metà del primo decennio del secolo, lo sconforto provato nell' "Autunno della Decadenza" sembra passare in secondo piano per lasciare il campo ad una volontà di rigenerazione che si esplica nel mito. Era lungo questa strada che veniva riconvocato in servizio Garibaldi, simbolo antagonista nei confronti della mediocrità del presente.

Nomellini e Garoglio

Diego Garoglio (Alessandria 1866 – Firenze 1933)[102] è ricordato *in primis* per la sua partecipazione alla *"Bohème"* genovese dei primi anni Novanta, avendo collaborato a «Lo Svegliarino» di Ceccardo e Nomellini.

Socialista, della corrente "simbolista-decadente", Garoglio nel 1896 a Firenze, dove si era trasferito, aveva fondato, insieme ad Enrico Corradini «Il Marzocco», rivista della "rinascenza".

Pur sensibilmente attenuati, i suoi rapporti con gli amici del tempo genovese non si interruppero mai del tutto.

Un qualche legame continuò a tenerli uniti, una certa consonanza nel sentire e nell'agire si manifestava in occasioni diverse, mostrando come fossero ben radicati nel vivo delle loro esperienze i motivi di quella prima coesione intorno all'obbiettivo dell'affermazione del primato della Bellezza.

Non è da sorprendersi se anche Garoglio in una fase della sua vicenda faccia apparizione in Versilia. Che vi giunga anche in quello stesso anno in cui Nomellini approda definitivamente a Torre del Lago può essere una semplice coincidenza. Tanto più che il poeta si indirizza al Forte dei Marmi, che per quei tempi rappresentava l'estremo limite opposto alla località adottata da Nomellini. Ma le ragioni che conducono Garoglio in Versilia, nella estate del 1902, sono della stessa natura di quelle che hanno guidato il pittore. Garoglio viene per curarsi; è il suo spirito che si è ammalato ed ha bisogno di ritrovare stimoli che lo scuotano dal torpore; ha la necessità di assorbire un fluido di energie vitali che gli permettano di affrontare nuovi e più duri cimenti. Garoglio cerca

[102] D. Proietti, *Garoglio, Diego,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", Vol. 52, 1999.

nella Versilia la cura della sua malattia, perché sa che la Versilia-Eden agisce come farmaco contro il "male di vivere". Entrare in contatto, o meglio stabilire una comunione emozionale, con il paesaggio della Versilia equivale a penetrare in un campo di forze che ha il potere di "rigenerare".

Garoglio si muove con questa consapevolezza ed ottiene il risultato sperato.[103] Quando ormai ritiene di avere la prova sicura della avvenuta rigenerazione, affida ad una poesia la ricostruzione di quel rapporto terapeutico.

Inizia con la rivelazione del suo male:

«*O Versilia,*
Versilia la mia dolce familia vigor nuovo ti chiede pace ti chiede l'anima mia stanca,
come uccello ramingo che torni ancora al derelitto nido …»

E prosegue poi con l'identificazione delle sue cause:

«*O Versilia,*
Versilia,
non ti riporto qui l'infeconda noia accidiosa che pur conobbi;
affondo nel tuo porto,
Versilia mia,
un carico più grave dei marmi tuoi sulla più grossa nave:
vana malinconia,
tristezza dell'antica dura fatica,
tristezza dell'universal dolore.»

Avanza quindi la richiesta di cura:

«*(…) ma dammi tu il valore che ritempri a la lotta diuturna,*
lo sprezzo della morte.
(…)
Io non voglio che muoia la mia divina libertà del sogno,
e la divina ebrietà del canto che già chiesi alla tua terra,
al tuo mare!»

E può avanzare quella richiesta perché è consapevole del potere della Versilia:

«*che tu,*
Versilia,
molle d'uliveti scabra di rosseggianti e bianchi marmi,

[103] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* op. cit. p. 26.

doni con liberal grazia ai poeti gioia di vita e di fiorenti carmi.»

Ed infine giunge la manifestazione dell'esito di quella congiunzione con lo "spirito della Versilia":

«*l'anima mia ribalzerà su l'ali contro il vento su su come aquilone al filo del Destino:*

(...)

Dal riposo marino,

come te,

sole,

l'anima che langue ribalzerà più libera al mattino!»[104]

(Fig. 27) Copertina delle *"Liriche 1896-1912"* di Diego Garoglio, Bologna, Zanichelli Editore.

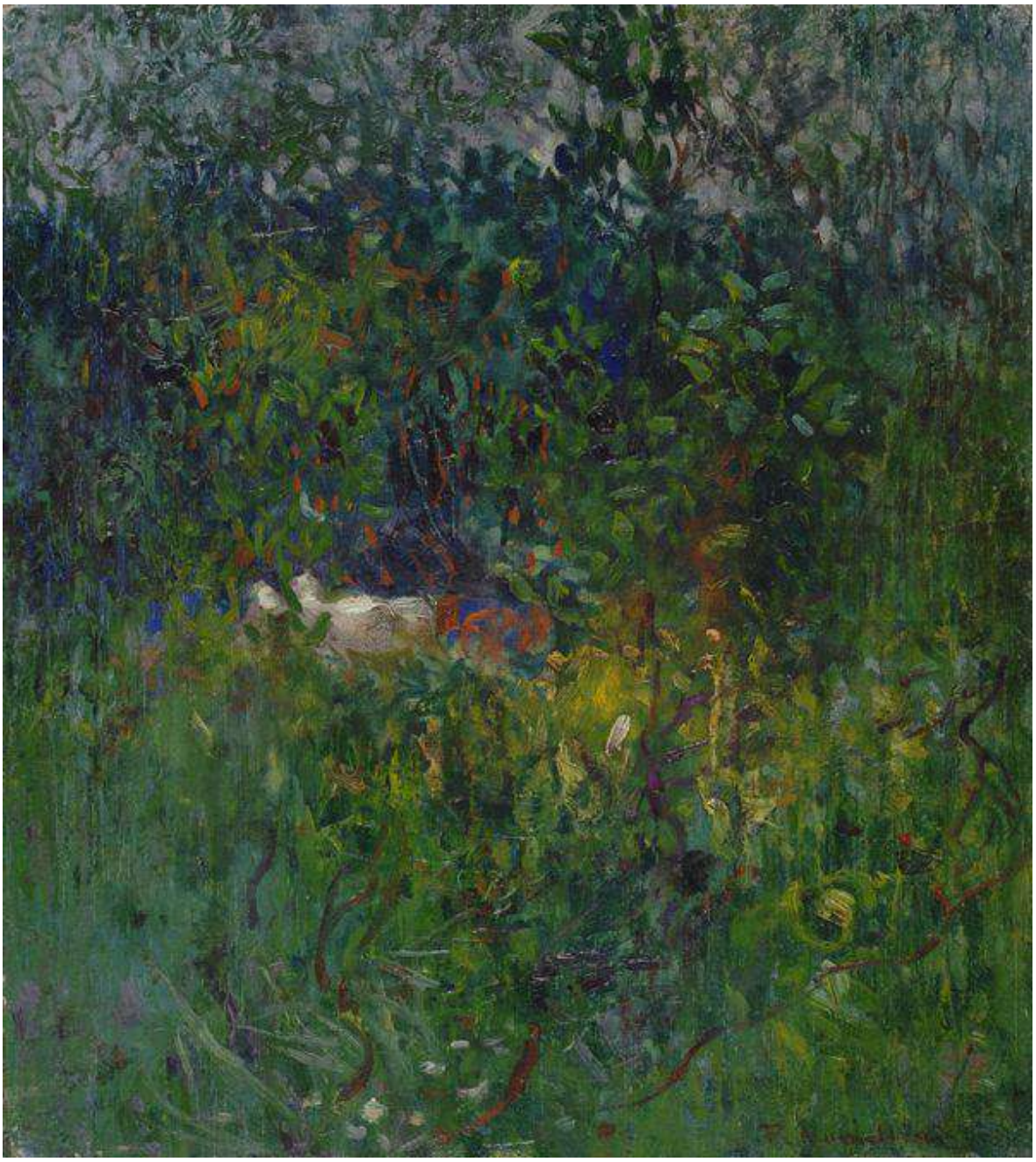
Se nel 1902 Garoglio non si è ancora incontrato con Nomellini, di certo lo farà in un successivo soggiorno versiliese, quando già il pittore risiedeva a Fossa dell'Abate.

A Nomellini allora il poeta dedicava una composizione, *Nella Pineta*, che ci riconferma la funzione del paesaggio come generatore di stati d'animo e, quindi, come effettivo strumento di percezione della realtà:

[104] D. Garoglio, *Versilia,* in *Liriche 1896- 1912,* Bologna, 1913.

«*Nel cuore della pineta un'acqua malinconica ristagna immobilmente,*
dove l'ombra è più tacita e segreta,
in cerchio come dolente pupilla:
palustri canne e flessuosi steli la circondano quali archi di ciglia.
Ristagna l'acqua nitida,
specchiando il cupo orror del bosco,
e la serenità muta dei cieli,
in cui vaga una nuvola sua figlia,
che ad alta notte la luna accompagna o spegne un brulichio vivo di stelle;
specchiando a quando a quando guizzi improvvisi d'ombre per un fosco volo di corvi tra le fitte ombrelle.
Guarda e non vede,
come una pupilla di donna così fissa nell'interno suo duolo eterno,
che quasi non respira,
né s'avvede se un altro occhio la mira.
In sé guardando,
calma più dell'aria immota,
la sognante acqua stagnante in sé concentra,
anima solitaria,
del bosco la malinconia tranquilla».[105]

[105] Id., *Nella Pineta*, ivi.



(Fig. 28) Plinio Nomellini, *Passaggio nel bosco*, 1918 ca., olio su tela, 50x44 cm. Collezione privata, Firenze.

La Versilia (‘terra dei versi’, come la ribattezzò D’Annunzio) negli ultimi anni dell’Ottocento era divenuta quindi l’emblema, l’ideale di una bellezza perduta che si rivelava a pochi iniziati, come gli artisti tedeschi di quell’eclettica colonia che fondò le prime ville di Forte dei Marmi, anticipando i soggiorni di D’Annunzio, di Riccardo Bacchelli, di Thomas Mann.

Ed è D'Annunzio che ravvede nella Versilia la nuova Ellade, individuandola come terra eletta, dove Pan non è morto e dove avrebbe potuto avere inizio il tempo della Bellezza.
Rivelazioni che segnarono la nascita del mito apuano, tutto teso a riscoprire nuovi significati della vita attraverso il lavoro, la solidarietà, la ricerca della felicità, lo sforzo titanico capace di spezzare antiche catene per la conquista del "Mondo Nuovo".[106]
Ma se il gruppo degli apuani raccolto intorno al poeta ligure Ceccardo Roccatagliata Ceccardi operava una trasfigurazione eroica della Versilia come fucina, come tempio della "Vita bella"[107] da riconquistare e realizzare sulla terra per una umanità nuova e felice, vi fu anche chi riconobbe altri significati, pur essendo vicino per sensibilità e amicizia allo stesso Ceccardo, nel personale rapporto con questa realtà ambientale.
È il caso di Plinio Nomellini, le cui scelte nei primi anni del Novecento appaiono orientate su piani diversi e con esiti che sembrano privilegiare, nell'intero periodo versiliese (1902-1919), atteggiamenti intimi, di pacata riflessione, di lirica interpretazione della natura e delle sue manifestazioni, così intense e così singolari nel paesaggio mutevole della Versilia.
Di lì la sua sofferta, quasi ossessiva ricerca di solitudine, di un isolamento sempre più difficile da difendere nel rapido evolvere dei luoghi imposto dai tempi e dalle necessità sociali. Torre del Lago, intorno al 1902, divenne il suo rifugio, il suo eremo, luogo di ispirazione e di tranquillità operosità. Un ambiente per altro non privo di stimoli per la presenza di Giacomo Puccini, dei Tommasi pittori livornesi, di Ferruccio Pagni, di Lorenzo Viani e di tutta l'allegra compagnia della *"Bohème"*, che fu circolo esclusivo di baldorie e di elevate esperienze.[108]

---

[106] *Alla conquista del mondo nuovo. Per una storia della Pubblica Assistenza* in *Verso un Mondo Nuovo – Forte dei Marmi e la sua Croce Verde, 1901-1988,* di U. Sereni e C. Paolicchi, Pisa, 1988.
[107] Il riferimento si trova nel testo dannunziano del Canto di Calendimaggio.
[108] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e miti dell'Eden,* op. cit. pp. 37-39.

[Castelvecchio di Barga, 27 agosto 1906]
Caro Plinio,
riservati per te i disegni originali, e, se ciò non si può, riservali … per me,
almeno qualcuno, almeno uno …
Tuo Giovanni Pascoli [109]

"PLINIO NOMELLINI ILLUSTRATORE PASCOLIANO"

Dialogo tra un poeta e un pittore

L'incontro tra il poeta Giovanni Pascoli ed il pittore Plinio Nomellini avvenne ufficialmente per i primi lavori svolti per la rivista «La Riviera Ligure»,[110] in particolare per l'illustrazione *Inno all'olivo* del 1901. (Cfr. fig. 5)

In realtà la conoscenza ideale era ben precedente; la fama delle *Myricae*, la nascita in Italia di un poeta *«indipendente dalla letteratura consueta, di derivazione non dalla poesia preesistente, ma direttamente dalle cose poetiche in sé, con i caratteri della poesia di un precursore»*[111], pur senza il crisma del grande successo esteriore, non era certo sfuggita a Nomellini, sensibile alla poesia ed alla letteratura già nei suoi intensi anni genovesi.

Era infatti nella casa ad Albaro, da lui dipinta in *Sera di marzo* del 1896 e successivamente da Eugenio Olivari[112], che gli amici del "Cenacolo di Sturla" A.S. Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Sacheri, Olivari, De Albertis, si incontravano dando vita a scambi di idee e di conoscenze che travalicavano la loro città e li mettevano in sintonia con il sentire europeo.

Nomellini alla fine del secolo era già arrivato ad imporsi come pittore nuovo; le Biennali veneziane, le varie Promotrici di Torino, Genova, Firenze erano allora manifestazioni dalle quali poteva emergere veramente un artista. Questo era avvenuto a Nomellini.

Passato dalle prime opere macchiaiole, segno del suo maestro Fattori, a toccare, tra i primi, temi di forte impegno sociale (*Incidente in fabbrica* 1899, *Piazza Caricamento* 1891, *La*

---

[109] In intestazione, cartolina postale illustrata scritta da Giovanni Pascoli a Castelvecchio di Barga in data 27 agosto 1906, intestata a «Plinio Nomellini dipintore/Torre del Lago, Lucca» , riproduce il colle di Caprona dominato dalla casa del poeta. Nel testo si fa allusione agli acquarelli per *La Cunella.*
Oggi in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* (a cura di), E.B. Nomellini, con saggi di G. Bruno, U. Sereni, catalogo della mostra, con epistolario Pascoli-Nomellini 1901-1912, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986, p. 47.
[110] *"La Riviera Ligure"*, rivista popolare illustrata, 1895-1919, Oneglia. Tra il 1901 e il 1904 accoglie disegni eseguiti appositamente per i testi da Nomellini. Pascoli vi collaborò dal 1901 al 1906.
[111] G. Caprin, *Giovanni Pascoli e la critica*, in "Il Marzocco", Firenze, 14 aprile 1912.
[112] Riprodotto su G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo,* Genova, 1981, Ed. Stringa.

diana del lavoro 1893, *Mattino in officina* 1893), innovatore anche nell'uso della tecnica divisionista, compì successivamente importanti opere di ispirazione simbolista:

(Fig. 29) Plinio Nomellini, *Cartolina postale a Giovanni Pascoli del 4 settembre 1905*, Archivio di Casa Pascoli, Castelvecchio di Barga.

La sinfonia della Luna 1899, *Le lucciole* 1899-1900, *San Rossore* 1900, *Autunno Latino* 1899-1900. Ispirazione che a Torre del Lago si legò al paesaggio (*Tramonto a Torre del Lago* 1901-1903, *Sole e nubi* 1901-1903, *Vespero a Torre del Lago* 1901-1903), alle solari figure familiari (*Prime letture* 1905, *Il figlio* 1905-1907, *Baci di sole* 1908), fino a sfociare in opere di ideale libertario e patriottico dell'epopea garibaldina «*che gli era balenata in mente entro una fiamma di colore*»[113]. (Cfr. fig. 4, fig. 38, fig. 41)

La sua fama circolava e certamente aveva raggiunto Pascoli; il conoscersi direttamente fu solo l'esternarsi di un qualcosa che era già noto nel loro animo.

Il 1901, anno cui risale la prima lettera del Pascoli a Nomellini, è interessante e li avvicina. Sono superati i momenti più difficili per affermarsi anche per Pascoli. Il poeta ha già pubblicato *Myricae*, *Primi Poemetti* (1897). Nel 1892 con un carme intitolato *Veiamus* ottenne per la prima volta la medaglia d'oro al concorso di poesia latina *"Heufft"* di Amsterdam. Scorrendo la bibliografia della critica pascoliana ci si rende conto dell'attenzione continua di cui godè il poeta fin dalla pubblicazione di singole liriche.[114] Pascoli, dopo tanti spostamenti imposti dal lavoro approdò in Val di Serchio, a Castelvecchio di Barga nel 1895, in una casa che nel 1902 fu finalmente sua, acquistata, dopo difficili trattative, con i denari dell'oro vinto nei vari premi di poesia latina. Visse, quando era libero dall'insegnamento, a Castelvecchio, con alternanza di momenti sereni e di cruccio anche nei rapporti con i vicini e con Barga. Nomellini, in quegli stessi anni, si trasferì da Genova a Torre del Lago (1902)[115]. La vista della cima della Pania dai due lati opposti li unì idealmente nella luce del tramonto.

Lucide le parole di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi nell'articolo "Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago":

«*Le Panie rosseggiavano: davanti chiomate da una nuvola d'oro, accendendo del lor riverbero la cerulea pace del lago. Dietro a noi la vasta pineta di grand'ombre entro la chiara aria*»[116].

Anche la scelta di vivere in piccoli paesi, di immergersi nella natura, lontano dalle masse per lavorare, li avvicinò:

---

[113] C. Roccatagliata Ceccardi, *Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago,* in "Il Lavoro", Genova, 10 giugno 1906.
[114] F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana 1879-1979,* Ravenna, 1982, Longo Editore.
[115] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, Firenze, Multigraphic, 1986, p. 9.
[116] Cfr. *Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago,* op. cit.

«*Il mondo che ci attornia, ha bramosia involverci in grigio velo: vuol greggi nella basse pianure, ruminanti nelle torbide atmosfere dei piani sconfortati e maligni*»[117].

Loro amici furono gli artisti più vivi del loro tempo. Anche Puccini era a Torre del Lago, e di Torre del Lago ebbe nostalgia, nostalgia *"d'intorrelagarsi"* come scriveva agli amici di Parigi, Londra, Berlino.[118]

(Fig. 30) Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini a Castelvecchio nel 1908.

Egli fu amico di Nomellini, amò la poesia di Pascoli e gli rese più volte visita a Castelvecchio. La Versilia era in quella stagione irripetibile che attrasse la Deledda, la Duse, Isadora Duncan, D'Annunzio.[119]

[117] P. Nomellini, lettera a G. Pascoli, 15 dicembre 1909. Cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986; P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* 1988.
[118] L. Viani, *Cacciare e cantare, arrivo e ritorno di Giacomo Puccini,* in "Corriere della Sera", Milano, 5 dicembre 1934.
[119] Entrambe ritratte da P. Nomellini: G. Deledda nel 1912, Isadora Duncan nel 1914 in *Gioia Tirrena.* Per il rapporto tra Pascoli e D'Annunzio, cfr. G. Fatini, *Il D'Annunzio e il Pascoli e altri amici,* Pisa, 1963.

Quando nel 1908 l'istallazione delle torbiere fece scappare da Torre del Lago Puccini verso Viareggio, Nomellini andò a Fossa dell'Abate (oggi Lido di Camaiore), ribadendo la sua scelta ideale: «*vivo tra Motrone e Viareggio in una solinga pineta di faccia al mare*»[120], pineta ove pare vivano le ninfe del Bosco delle *Myricae* che s'intravedono in San Rossore e di giorno è animata dagli ospiti del pittore mentre egli dipinge tra gli alberi o sul mare.

In occasione della mostra "*Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi",* (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio - 7 agosto 1986), dedicata all'amicizia e alla collaborazione tra Pascoli e Nomellini, venne pubblicato per la prima volta per intero l'epistolario intercorso tra i due artisti.

Ad iniziare dal 1901 le lettere si snodano fino alla morte del poeta avvenuta nel 1912, con un intensificarsi tra l'11 e il '12 in occasione dell'impegnativo lavoro per il progetto dei *Poemi del Risorgimento.*

La loro lettura è interessante; è opportuno avvicinarsi ad esse con due chiavi di interpretazione: prima, calandosi nell'atmosfera di quegli anni; poi, riguardo al Pascoli, facendo un paragone tra il tono delle lettere scritte a Nomellini da 'artista ad artista', da 'poeta a poeta', e quello proprio delle raccolte di lettere pubblicate molti anni dopo la sua morte. Come le *Lettere ad Alfredo Caselli* curate da Felice Del Beccaro[121] ed al vastissimo numero di lettere a familiari o ad amici pubblicate nel libro di Maria Pascoli.[122]

Alla luce della conoscenza tanto dettagliata della vita del poeta quale si ha nel libro della sorella, sebbene si tratti di una vita vista con gli occhi di lei, l'epistolario tra il poeta e il pittore acquista un aspetto più significativo.

Il senso di «*mancanza di desiderio, che da un fatto drammatico diventerà col tempo una scelta, indifferente e perentoria»,*[123] sembra solo sfiorato, relegato alla vita privata.

Pascoli non si rivolge ad un amico vicino anche nelle piccole necessità della vita come il Caselli,[124] non è preso dal *pathos* dell'affetto estremamente coinvolgente per le sorelle, in

[120] P. Nomellini, lettera a G. Pascoli, 13 maggio 1911. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.
[121] G. Pascoli, *Lettere ad Alfredo Caselli,* a cura di Felice Del Beccaro, Milano, 1968.
[122] M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli,* a cura di Augusto Vicinelli, Milano, 1961.
[123] G. Pascoli, *Poesie famigliari,* a cura di Cesare Garboli, Milano, 1985.
[124] Alfredo Caselli, amico fedele del Pascoli. Numerose sono le lettere che li legano, raccolte ora in *Lettere ad Alfredo Caselli,* a cura di Felice Del Beccaro, Milano, 1968.

particolare per Mariù, ma è libero di esprimere i sogni e i travagli delle cose che più sono vive in lui: fare poesia e inseguire il sogno di ideali sociali ed umanitari.

L'atteggiamento triste, di sconforto, di fronte ai contrattempi quotidiani, è superato in un atteggiamento 'positivo'. Nei progetti di lavoro c'è una scintilla di energia insospettabile in un uomo rimasto legato così dolorosamente e profondamente ai lutti continui, alle privazioni di affetti e di beni materiali della sua giovinezza.

La rinuncia alla conquista di affetti nuovi, all'amore, sembrano di un altro, quando lo si sente deciso a pubblicare, a compiere opere che siano di stimolo ideale.[125]

L'occasione prima al comunicare per lettera fu, come già detto, il disegno per *Inno all'olivo* su «La Riviera Ligure»[126]. Pascoli, ammirava moltissimo il lavoro di Nomellini e nell'occasione di illustrazioni dei suoi lavori desiderava averne gli originali. (Cfr. fig. 5)

Ad ogni nuova realizzazione per *La Riviera*, per i *Poemi del Risorgimento*, si intrecciano le richieste al pittore e agli editori. La bella figura liberty *"per il suo piccolo olivo"* fu così sempre nella sua casa di Castelvecchio[127], come pure gli acquarelli per *La Cunella.*[128]

(Cfr. fig. 16)

Notizie dirette si hanno delle lettere tra Pascoli e Nomellini e indirette da quelle scritte al Caselli[129] e a Mario Novaro.[130]

L'insegnamento, l'allontanarsi della concentrazione di Castelvecchio, non resero possibile il realizzarsi di alcuni progetti di sue opere illustrate da Nomellini:[131] «*un calendario floreale poetico*[132] *per "La Riviera Ligure", una raccolta di racconti , mezzi in prosa mezzi in poesia, poesia primitiva, e perciò per fanciulli, da farne poi dei libri illustrati da te. Quindi mettitici di grande impegno fin d'ora. Io amo molto alberi, fiori, insetti, uccelli,*

---

[125] G. Pascoli, lettera a P. Nomellini, 30 settembre 1911. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.
[126] *La Riviera Ligure,* n. 30, VII, 1901, p. 305.
[127] Nota di Mario Novaro alla lettera scrittagli dal Pascoli il 7 maggio 1901. Oggi in *Alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli,* a cura di Mario Novaro, Imperia, 1934.
[128] Per il racconto *La Cunella* pubblicato su "Il Giornalino della Domenica" del 2 dicembre 1906, Nomellini eseguì due illustrazioni a colori e la copertina.
[129] In G. Pascoli, *Lettere ad Alfredo Caselli,* op. cit. pp. 517,520, 533.
[130] Cfr. *Alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli,* op. cit.
[131] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* (a cura di), E.B. Nomellini, con saggi di G. Bruno, U. Sereni, catalogo della mostra, con epistolario Pascoli-Nomellini 1901-1912, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986, p. 10.
[132] *Lettere a Riviera Ligure 1990-1905* a cura di P. Boero, Roma, 1980, lettere 240 e 242, pp. 180-181.

fonti, etc., etc., etc. E amo molto quello che tu moltissimo ami: la poesia, la quale non si contorce e non rugge e non pretende di farsi onore, richiestagli dal Vamba»[133].

Pascoli, non avendo occasione di vedere nelle esposizioni di Roma o Venezia le opere di Nomellini, ne riceveva dal pittore le riproduzioni. Ed entusiasmo enorme suscitavano in lui: "*ebbi le fotografie dei tuoi sublimi poemi*"[134].

(Fig. 31) Plinio Nomellini, *Campagna toscana*, 1901 ca., olio su tela, 75x75 cm. Collezione privata, Pisa.

I soggetti dei quadri ribadivano la loro affinità ideale. Lo struggente rimpianto del Pascoli per gli affetti familiari perduti riviveva certo nelle solari immagini de *Il figlio*, la vita della natura in *Campagna toscana* e in *Ditirambo*, dominato dalla cima della Pania. (Cfr. fig. 23)

[133] G. Pascoli, lettera a P. Nomellini, 19 agosto 1906. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, op. cit. Vamba, pseudonimo di Luigi Bertelli, giornalista che diresse *Il Giornalino della Domenica* (1906-1911), edito da Bemporad, Firenze.
[134] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, op. cit., p. 11.

In *Messi d'oro* riecheggiava il lavoro dei campi. Le immagini del lago, delle pinete, li avvicinavano nei loro eremi. Ma vero entusiasmo suscitò nel poeta la vista del *Garibaldi*, e *dell'Imbarco dei Mille a Quarto.*[135] (Cfr. fig. 37, fig. 40)

Il progetto di scrivere sul Risorgimento con l'intenzione di celebrare gli eroi, si fece sempre più forte in Pascoli. Nomellini fu messo a conoscenza dei progetti segretissimi del poeta:[136] ed accettò. Accettò con l'animo pieno di entusiasmo di poter essere anch'egli celebratore di eroi sentiti vivi dopo le battaglie trascorse per fondare un'Italia entrata nel periodo di Giolitti. Eroi che per Nomellini non solo devono essere celebrati, ma porsi da esempio e stimolo a continuare la battaglia per la libertà e l'avanzamento delle masse.

Pascoli chiese il silenzio.[137] Nomellini gli ricorda di essere un antico uomo di lotta; allude alla sua adesione alle idee anarchiche per le quali fu processato a Genova nel 1894. Difeso allora con calore dall'avvocato Rosadi e da Pietro Gori, decisivo per la sua assoluzione fu l'intervento di Signorini:

«*L'incarico che io ho avuto a nome dell'Accademia è di pregare il Tribunale perché voglia ridare all'arte una delle più belle intelligenze, dei più fecondi lavoratori, un giovane che è destinato ad un avvenire grande e che, oltre a fare onore a sé, lo farà alla sua patria. Per parte mia non aggiungo che questo: noi siamo vecchi e ci ritiriamo; faccia il Tribunale che i giovani che ci devono succedere, non siano stroncati dalle sbarre della prigione*»[138].

Anche queste traversie politiche avvicinarono una volta di più Nomellini al Pascoli. Il poeta, segretario della locale sezione degli Internazionalisti, era stato incarcerato a Bologna nel 1879 per la partecipazione a disordini a favore del cuoco Passanante, attentatore del re Umberto a Napoli. Anch'egli trovò aiuto allora al processo in un maestro, nella difesa giuntagli dal Carducci.

Dall'ottobre del 1910 fino alla sua morte, Pascoli scrisse bellissime lettere al pittore sui soggetti da illustrare. L'adesione tra poesia e segno è fortemente desiderata dal poeta. Egli

[135] G. Pascoli, lettera a P. Nomellini, aprile-maggio 1911. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.
[136] G. Pascoli a P. Nomellini, lettera, 5 ottobre 1910. *Ibid.*
[137] G. Pascoli, lettera a P. Nomellini, 7 ottobre 1910. *Ibid.*
[138] "Corriere Italiano", 2 giugno 1894.

inviò indicazioni così precise da far dire a Nomellini: *«la timidità e la incertezza di poterti accontentare, ha ingarbugliato la mia fantasia rattenendola»*[139].

Nelle lettere di Pascoli si possono anche seguire i processi di ideazione dei *Poemi del Risorgimento.* Da due volumi (febbraio-marzo 1911), si passò a tre (aprile-maggio 1911).

Egli descrive il soggetto dei volumi, descrive gli stati d'animo dei personaggi, i luoghi, in modo da farne compenetrare il pittore, in una prosa venata di poesia, che avvince quasi più dei versi. Trattandosi di poemi con riferimenti a personaggi storici, sia Pascoli, sia Nomellini si documentarono accuratamente.

Pascoli chiedeva al giornalista milanese Augusto Guido Bianchi: *«Come si dice in nizzardo e in genovese padrone, Domenico, Pepino, Garibaldi, figlio, padre, barca, fiume, Tevere. Come erano vestiti (nel 1834) i marinai? Che berretto? Che giubbotto?Come si chiamano le barche che s'usano nel Tevere? E con che strumento vanno? Remi? Alzaia? Quanto tempo ci sarà voluto da Fiumicino a Roma, per il fiume? D'estate quali colori ha la terra, quali fiori, quali elementi caratteristici di paesaggio s'incontrano, quali uccelli marini e palustri, quali di terra, macchie? alberi? Butteri? Mandrie? Bufali? Carri di fieno? Campi di grano? Ombre nel fiume? Odore? Metti uno, nella sera, nel Gianicolo dove è la statua di Garibaldi. Vista intorno. Il Vaticano? La cupola? Pini e cipressi di ville? Del casino dei quattro Venti o villa Corsini? Villa Savonarelli? Il Vascello? Monte Mario? Il sole dove tramonta? Effetti di luce? A quanta distanza da Laurento è il Tevere? Aspetto, flora e fauna dell'isola sacra»*[140].

Nomellini, trovandosi a Roma,[141] andò a Fiumicino a vedere la foce del Tevere, fece ricerche iconografiche su Mazzini, su Carlo Alberto, per far collimare la trasfigurazione pittorica con la realtà. Oltre a tavole a colori, Pascoli voleva da Nomellini disegni in bianco e nero da usare come frontoni e finali dei vari capitoli, con una collocazione che ricorda *La morte del Papa* su «Riviera Ligure».

---

[139] G. Pascoli, lettera a P. Nomellini, 12 luglio 1911. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.
[140] A. Vicinelli, *Ricerche di Pascoli per un poema garibaldino,* in "Nuova Antologia", pp. 296-299, Roma, luglio 1952.
[141] Nomellini era a Roma nel 1911 per l'Esposizione Internazionale.

(Fig. 32) Plinio Nomellini, *La morte del Papa*, 1903, disegno a penna, 40x48 cm., eseguito per *"La Riviera Ligure"* n. 54, IX, numero dedicato al poemetto di G. Pascoli, *"La morte del Papa"*. Oggi in Casa Pascoli, Castelvecchio.

I soggetti per i frontoni ed i finali furono argomento di numerose lettere, con cambiamenti di indicazioni secondo l'evolversi delle idee di Pascoli. Nomellini vi lavorò un anno, si recò a Castelvecchio dal Pascoli per poterne discutere, una volta anche con l'editore Zanichelli. Una visita è ricordata dallo stesso pittore tanti anni dopo in un suo articolo del '40 su «La Nazione»[142]. Rievoca in esso con velata commozione della casa, di Maria, del ritorno, quando: *«… ripensando alle ore trascorse, come intraviste nel sogno. La luna imbiancava la nebbia sopra il Lago di Massaciuccoli; le acquaiole, prime nunziatrici del transito estivo, volteggiavano lente, spandendo il loro umido richiamo. Così, giunto a Viareggio verso casa mia, m'incamminai pel battito del mare al fianco della pineta, quando improvvisa un'ombra mi si parò davanti. Dalla voce del saluto m'accorsi che era Viani. Sapendo della mia gitarella, era ansioso di nuove. Una nave guerriera al largo, col suo riflettore frugante le lontananze tirrene c'investì di luce. T'ha detto nulla della*

[142] P. Nomellini, *Conviviale pascoliano,* in "La Nazione", Firenze, 8-9 settembre 1940.

rivoluzione? A quando? La rivoluzione? Quale? Ma non sai che è cominciata, la grande proletaria s'è mossa:[143] *vidi negli occhi del Viani un lampeggio. Fermatici in una baracchetta ove si dava da bere, discorrendo a lungo di quello che avevo inteso dal poeta, il Viani si picchiava forte la testa, ripetendo: verrà, verrà».* (Cfr. cap. VI)

Viani portandoci a conoscenza nei suoi scritti[144] della collaborazione tra Pascoli e Nomellini ci rivela come «*il poeta che dall'altana del suo studio avvistava il pittore, lo accoglieva al suono dell'inno di Garibaldi intonato su una pianola*»[145]. La storia di queste illustrazioni si complicò con la morte del Pascoli. Per interessamento della sorella Maria, Zanichelli il 26 maggio 1913 pubblicò i poemi compiuti – *Napoleone, il re dei Carbonari* – i poemetti incompiuti – *Garibaldi fanciullo a Roma, Garibaldi coi Sansimoniani, a Tanganrok, Garibaldi in cerca di Mazzini, Garibaldi in America, Garibaldi vecchio a Caprera,* la traduzione italiana dal latino dell' *Inno a Roma, Inno a Torino* - .

(Fig. 33) Plinio Nomellini, *Garibaldi fanciullo a Roma,* 1911, acquarello su carta, illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

[143] Allude al discorso, *La grande proletaria s'è mossa,* pronunciato da G. Pascoli, il 26 novembre 1911 al Teatro dei Differenti di Barga, a beneficio delle vittime della guerra in Libia.
[144] L. Viani, *Lettere di Pascoli al pittore Nomellini, il Risorgimento nella visione di un poeta,* in "Corriere della Sera", Milano, 13 aprile 1932.
[145] Viani posò per la figura del trombettiere nel *Garibaldi.*

Nell'edizione inserì le tricromie: *Napoleone e i due titani, Cavalcata notturna verso Novara, Garibaldi fanciullo a Roma, il Trombetta del Salto.* I fregi della copertina e del finale li tracciò con maestria la penna delicata di Adolfo De Carolis.[146]

(Fig. 34) Adolfo De Carolis, copertina per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913.

[146] Da nota preliminare di Maria Pascoli ai *Poemi del Risorgimento*, 1913.

Non furono inseriti i frontoni e i finali di Nomellini; il pittore soffrì molto che il suo impegnativo lavoro non potesse essere utilizzato.

Vi fu uno scambio di lettere con l'editore Zanichelli, ma in conclusione i disegni compiuti rimasero a lui. Il suo rimpianto si può leggere nelle sue parole che accompagnano le immagini di Mazzini giovinetto e di Garibaldi che risale il Tevere:

«I due disegni hanno una breve, triste storia: il pittore aveva ideato con Giovanni Pascoli i Poemi del Risorgimento, la morte del poeta spezzò il sogno e l'opera»[147].

(Fig. 35) Plinio Nomellini, *Garibaldi, risalito il Tevere sulla tartana del padre, giunge a Roma,* 1911. Progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, ubicazione ignota.

L'anno 1911 fu dunque dedicato ai *Poemi del Risorgimento*. Si arriva al '12, alla notizia di Pascoli sofferente a Castelvecchio.[148] Nomellini accorato augurò pronto risanamento all'amico.[149]

Pascoli lasciò Castelvecchio per la sua casa a Bologna. Nomellini scrisse al poeta con dolore,[150] quindi ingannato da notizie rassicuranti della stampa, il 29 marzo sperò di poter tornare al colloquio e al lavoro col poeta.

[147] "Il Primato artistico italiano", gennaio 1920, pp. 30-31.
[148] "Il Resto del Carlino", Bologna, 4 febbraio 1912.
[149] P. Nomellini a G. Pascoli, lettera del 5 febbraio 1912. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.

Era appena uscito un albo di poesie pascoliane illustrato,[151] e Nomellini:

«non giudico, ma dico ch'io vo farti il ritratto, ad olio, grande al vero con dietro il verde e l'azzurro di Castelvecchio. Per chi? Per l'Italia e per te. Accetti questo proposito mio?»[152]

Proposito che fu reso vano dalla morte del poeta, avvenuta di li a poco, il 6 aprile.[153]

Questo avvenimento lasciò incompiuta l'opera dei *Poemi del Risorgimento;* nell'introduzione al volume, che nel 1913 l'Editore Cesare Zanichelli stampò postumo con i pochi capitoli ultimati, la fedele sorella del poeta, Mariù Pascoli, scrisse:

«Per il primo volume era già pronta l'opera del pittore Plinio Nomellini che s'era prestato con tutto lo zelo e l'amore a illustrare sulla traccia ch'Egli via via gli mandava, i suoi concetti poetici. Ma ora non possiamo riprodurre se non le quattro splendide tricromie, e le riproduciamo perché erano tanto amate da Lui, non perché trovino qui posto conveniente. Egli le mostrava con gioia a' suoi visitatori, ed era ansioso di vederle accanto a' suoi poemi. L'illustre amico perdonerà se siamo costretti a rinunziare al resto, pur così degno del suo superbo pennello»[154]. (Cfr. cap. VI)

L'ultimo omaggio del pittore all'amico fu il progetto per la sua tomba. L'esecuzione fu lunga: Maria in mezzo a tante difficoltà preferì avere il fratello nella cappellina della casa di Castelvecchio, sotto il marmo decorato da Bistolfi.

Il sarcofago ideato da Nomellini, eseguito da Antonio Garfagnini di Seravezza, era destinato ad accogliere il poeta in fondo al suo giardino, vicino ai suoi fiori ed al passo dei suoi amati uccellini; oggi è dedicato ai caduti per la libertà di Barga.

---

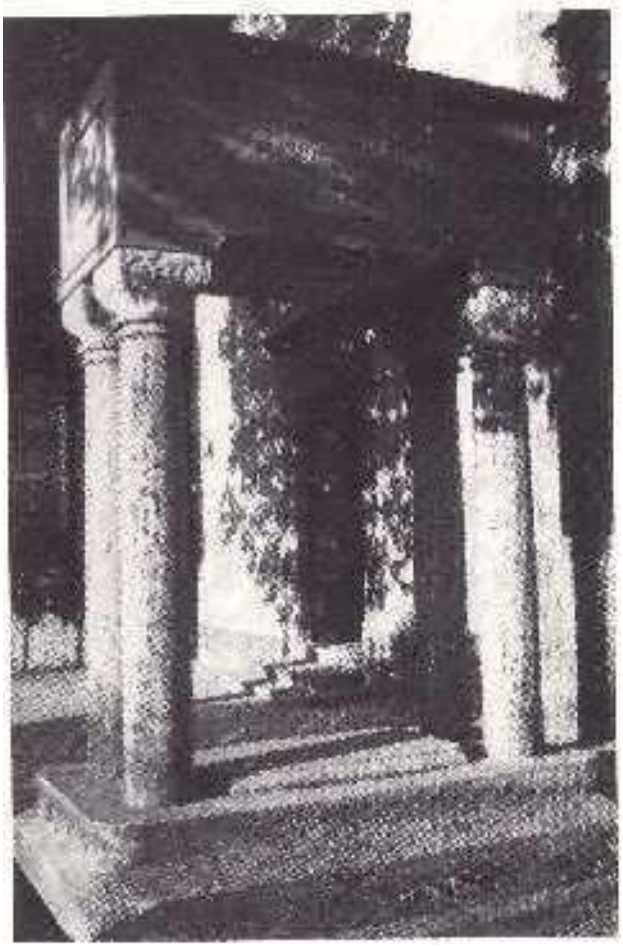
[150] P. Nomellini a G. Pascoli, lettera del 18 febbraio 1912. *Ibid.*

[151] *Albo pascoliano, Canti di Giovanni Pascoli – Acqueforti di Vico Viganò,* con prefazione di Leonardo Bistolfi, Bologna, 1911.

[152] P. Nomellini a G. Pascoli, lettera del 29 marzo 1912. Cfr. *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* op. cit.

[153] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit., p. 12.

[154] E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino,* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento,* (a cura di), F. Ragazzi, catalogo della mostra, (Chiavari, Pinacoteca civica di palazzo Rocca, 18 dicembre 2005- 19 marzo 2006), Genova, De Ferrari, 2005, p. 41.



(Fig. 36) Antonio Garfagnini, *Monumento funebre di Giovanni Pascoli,* (dal 1921 Monumento ai Caduti), progettato da Plinio Nomellini, 1912 ca. Sagrato della chiesa di San Niccolò, Castelvecchio di Barga.

Focus sull'attività pittorica dell'artista

L'amicizia tra Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli, che risale ai primissimi anni del Novecento e si interruppe solo con la morte del poeta, fu uno degli eventi più significativi della vita del pittore, uomo di contatti intensissimi con la cultura del suo tempo.

Come nel caso dell'amicizia che Nomellini ebbe con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi negli anni genovesi, il rapporto con Pascoli si sostanziò di una reale comunità di intenti poetici e dell'adesione ad eguali ideali sociali. Nell'un caso come nell'altro, Nomellini visse l'incontro con i poeti al pieno della sua maturità artistica, nel momento oltretutto delle scelte decisive che orientarono la sua attività futura.

Quando il pittore si incontrò con Pascoli, aveva già superato il momento di più decisa adesione all'immagine simbolista. Essa era divenuta sostanza della propria facoltà

immaginativa, con un processo di sintesi analogo a quanto era accaduto in lui nel momento di incontro tra l'iniziale istanza di tipo realistico e sociale maturata a contatto con Fattori e la tecnica, e la visione, divisionista.

Si era trasferito a Torre del Lago, dove nel fecondo cenacolo di musicisti e pittori che vi si era costituito, nacquero i suoi capolavori dopo il Novecento. Non è provato che l'interesse del Pascoli per il mito garibaldino abbia determinato l'orientamento di Nomellini verso analoghi temi. Più probabile che le scelte dei due artisti avvenissero in modo autonomo, proprio sull'accoglimento di istanze culturali diffuse, e nell'identificazione poetica conseguente delle proprie ideologie in un'analoga metafora poetica.[155]

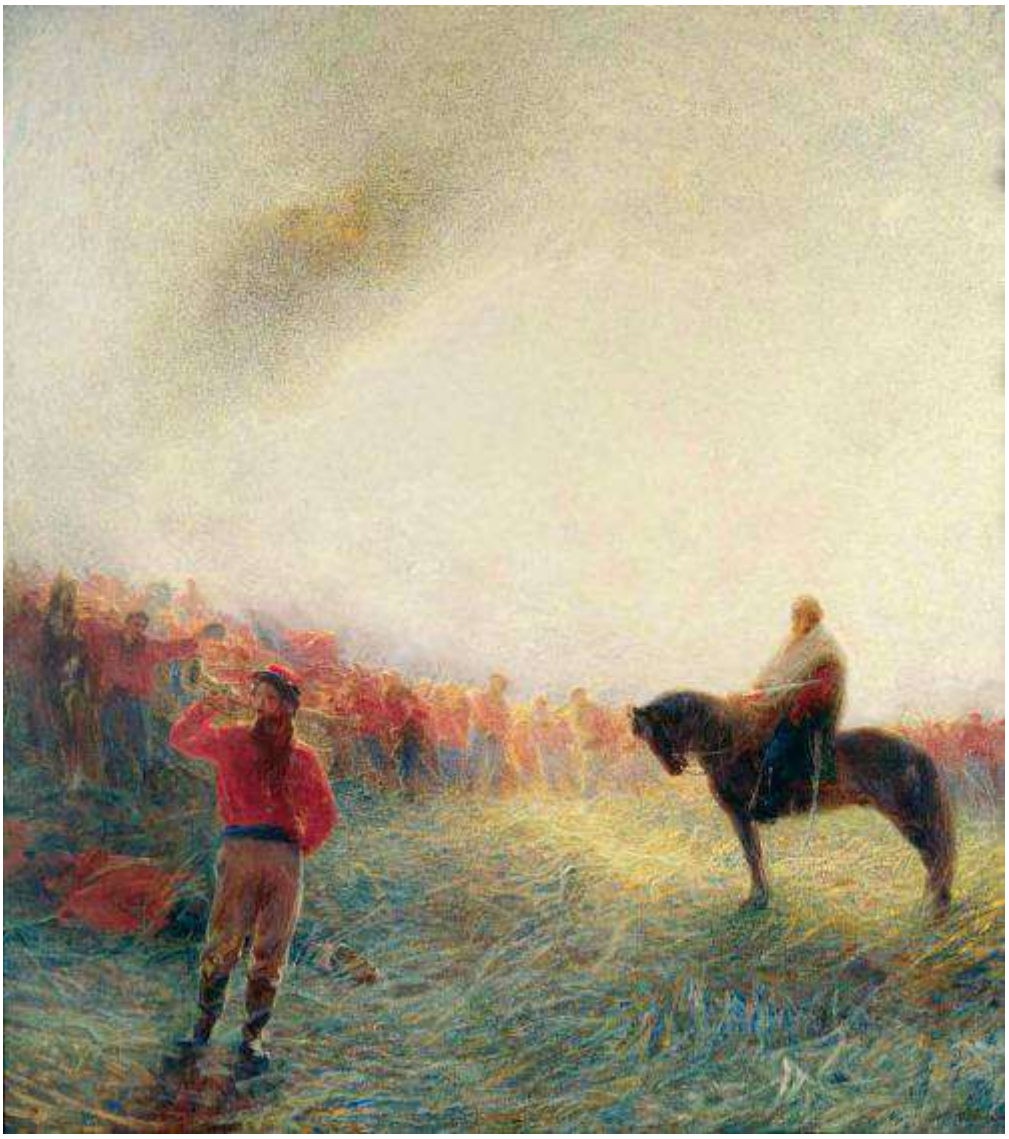
L'interpretazione data da Nomellini del mito garibaldino fu in un certo senso più autentica, meno 'culturale', e meno inficiata dalla reale insufficienza sociale, ideologica e politica del tempo di quanto lo fosse quella di altri artisti dell'epoca, e dello stesso Pascoli. Per il pittore, con ogni probabilità il mito di Garibaldi riecheggiava antiche simpatie filoproletarie e rivoluzionarie, del tutto inattuali nella modesta realtà sociale e politica del tempo. L'individualismo anarchico degli anni genovesi, mai sopito in Nomellini, si ridestava nel mito di una socializzazione dell'idea rivoluzionaria, poggiante sull'illusoria aspettativa di una nuova era sociale. D'altra parte i testi che più fanno fede sull'ingenuità del pittore, e infine sull'effettiva autenticità del suo credo furono, come sempre in un pittore, le opere.

Non varrebbe la pena parlare di questo Nomellini apparentemente interprete di un'ideologia retorica per la distanza invalicabile che essa mostrava con la misera realtà politica, e con i reali problemi sociali, del tempo: se non fosse che gli esiti di pittura testimoniano un'autenticità espressiva che sfugge alla vacua retorica del tempo. E si distacca, negli esiti migliori, dalla stessa tentata trasposizione poetica del Pascoli.

Nel grande dipinto del *Garibaldi* del 1907, il vigoroso impianto delle immagine, lo spalancarsi del cielo sull'orda delle figure, la stessa immagine dell'eroe riportato ad una dimensione decisamente umana nell'ampio distendersi dello spazio 'naturale' – lo stesso spazio dei grandi paesaggi di Torre del Lago – trasmettono un senso di autentico *pathos*,

[155] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, (a cura di), E.B. Nomellini, con saggi di G. Bruno, U. Sereni, catalogo della mostra, con epistolario Pascoli-Nomellini 1901-1912, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986, p. 18.

non dissimile dalla commossa partecipazione alla vita della campagna toscana propria ai dipinti degli stessi anni.



(Fig. 37) Plinio Nomellini, *Garibaldi*, 1907, olio su tela, 200x180 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

Primo fra tutti quel *Vespero a Torre del Lago*, dipinto intorno al 1903, in cui la raffigurazione del contadino che rientra a sera non ha nulla di retorico, sospinta com'è sul lato destro del quadro, immersa nella luce che intride di commosso sentimento la campagna.

(Fig. 38) Plinio Nomellini, *Vespero a Torre del Lago,* 1901, olio su tela, 96x96 cm. Collezione privata, Firenze.

Proprio l'ironia di Ceccardo[156] riporta il *Garibaldi* sulla terra, o meglio aiuta a collocarlo in quella dimensione di naturalismo panico e di reviviscenza dell'antica propensione 'popolare' che fu propria al Nomellini più autentico. Del resto l'impegno politico di Nomellini in questi anni rivela una più precisa consapevolezza dei problemi delle classi operaie contadine, e l'equivoco idealizzante può senza troppa difficoltà esser fatto risalire alla scissione – comune senz'altro all'ala meno teoricamente ed ideologicamente ferrata del Simbolismo, in cui il pittore si è avvicinato – tra arte e politica. Certo Pellizza non poteva commettere un errore di valutazione simile a quello cui incorsero Nomellini e

[156] Lettera di C.R. Ceccardi a Nomellini, 8 novembre 1916, "… e cioè il tuo Garibaldi, quello con la barbera elevato a dignità di trombetta … " Cfr. *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, op. cit.

Pascoli: diverse le premesse e profondamente diverso il dibattito ideologico attraverso il quale i due artisti maturarono le loro consapevolezze. In ogni modo il *Garibaldi* rappresenta un pezzo di pittura straordinario, fin troppo obliato, anche a fronte di tanta arte 'sociale' di questi anni, o a fronte della pittura di evasione, che certo non dispiega maggiore importanza. Traspare così l'autentica sostanza emozionale che informa il dipinto, e persino il suo carattere anomalo – proprio per la nostalgia 'popolare' con cui Nomellini rivive il suo Garibaldi rivoluzionario – di fronte a tante vacue esaltazioni del tempo.[157]

(Fig. 39) Plinio Nomellini, *Trombettiere*, 1907 ca., acquarello sanguigna su cartoncino grana sottile, 54x39 cm. Studio per *"Trombettiere garibaldino"*, Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno, inv. 74/538.

[157] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit., p. 19.

L'opera vive di intensità emozionale che è difficile rintracciare negli stessi *Poemi del Risorgimento*. Se si considera poi uno degli studi che accompagnano il dipinto, di splendida qualità pittorica, il *Trombettiere,* si può comprendere il carattere 'vissuto' del *Garibaldi* di Nomellini. Vi è ritratto Viani, vivida figura di ardente giovinezza nel fulgore dei rossi, compagno di strada in quell'ingenua speranza che l'epoca tradirà.

La stessa corrispondenza tra Pascoli e Nomellini poco dice, almeno per quanto riguarda le lettere del poeta, sulla reale comprensione tra i due. Pascoli sembra procedere incrollabilmente intento nel proprio assunto. Spesso le lettere portano lunghi elenchi dei personaggi e delle situazioni che Pascoli intende veder illustrate da Nomellini, e in questo senso documentano sull'immaginazione figurativa del poeta, piuttosto che illuminare su di un reale dialogo tra le due personalità.

Le consonanze tra Pascoli e Nomellini riguardano piuttosto la sostanza del mondo poetico dei due artisti: si tratta di rispondenze ideali tra l'immagine del pittore e il mondo poetico pascoliano, che talvolta trovano conferma in vere e proprie dichiarazioni di poetica di Nomellini.

In effetti a partire dagli anni di Torre del Lago la pittura di Nomellini si orientò verso un naturalismo panico, venato di sottile ottimismo. Lo stesso ciclo garibaldino, che nella sostanza contenutistica sembra veder prevalere l'istanza 'eroica' della sua arte, nacque all'insegna di un'interpretazione che abbiamo visto essere 'popolare' del mito di Garibaldi, e in una conseguente ambientazione 'naturalistica' delle situazioni raffigurate.

L'Imbarco dei Mille a Quarto, pur riportabile agli stilemi linguistici simbolisti tradotti in chiave enfatica, appare legato, per l'immissione della scena nell'ampio scenario naturale e di naturale luce intriso, alla coeva pittura di paesaggio: dalla perduta *Pesca notturna*, alle visioni di Torre del Lago. È l'ultima, feconda stagione dell'artista, in cui egli mette a frutto la straordinaria esperienza divisionista degli anni genovesi e l'immagine simbolista propria della sua pittura sul finire del secolo.[158]

[158] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit., p. 20.

(Fig. 40) Plinio Nomellini, *L'Imbarco dei Mille a Quarto,* 1911, olio su tela, 228x302 cm. Novara, Galleria d'Arte Moderna.

Il primo decennio del Novecento fu determinante per il nuovo corso della pittura di Nomellini, che poco si discostò dai risultati raggiunti: essi costituirono l'irremovibile base della sua immagine.

Già nel 1899-1900 il pittore dipinse opere di ispirazione 'impressionista', come per esempio *In pineta* in cui si dispiega il filone naturalistico della sua visione. Esse condussero al bellissimo gruppo di dipinti databili tra il 1905 e il 1912, *Prime letture*, *Baci di sole*, *Il figlio*, *Sole e brina*, *Mezzogiorno*. In essi si conferma l'eccezionale talento coloristico di Nomellini, che non solo trasse partito dalla tecnica divisionista per un'intensificazione della luminosità del colore, ma ha saputo valersi delle ampie cadenze compositive simboliste onde dilatare lo spazio emozionale dell'immagine.

Gradualmente l'artista accrebbe il valore plastico degli impasti, creando tracciati ondulati in cui il colore s'accorpa per coaguli luminosi, e dà origine ad una circolarità spaziale interna all'immagine. Simile per certi aspetti al linguaggio di Liebermann, l'immagine di Nomellini ha una sua meridiana pienezza, che ben traduce l'attitudine a trasferire il quotidiano nella sfera del mito.

Mito della natura, in cui gli oggetti e le figure vedono intensificata la loro apparizione nella luce-colore, e la materia assume un'organicità incandescente, al limite di rottura del tessuto naturalistico-impressionista che li sostiene.

(Fig. 41) Plinio Nomellini, *Prime letture,* 1905 ca., olio su tela, 167x167 cm. Milano, Civica Galleria d'Arte.

Tra il 1900 e il 1903 Nomellini aveva intanto eseguito un gruppo di opere con soggetti di paesaggio, in cui sia i precedenti assunti tecnici divisionisti sia gli ampi ritmi lineari simbolisti apparivano sciolti nell'ampio respiro lirico della visione.

Essi rappresentano una premessa alla larga costruzione delle opere dianzi citate, e annunciano quel definitivo prevalere della poetica lirico-naturalistica nella sua immagine. Vi si afferma un sentimento della natura intinto di malinconia: attenzione del pittore al trascorrere delle nubi per gli alti cieli, predilezione per le luci vespertine, con molta affinità alla sensibilità pascoliana.

Ancora *Sole sulla brina*, certamente di poco anteriore al '10, nella trasfigurazione lirica del motivo, tradotto in una tecnica in cui la frantumazione divisionista del tono si anima d'una straordinaria ricchezza materica accolta nell'unità lirica della luce, fu tema e sentimento della natura di non pochi echi pascoliani.

(Fig. 42) Plinio Nomellini, *Sole sulla brina o Sole e brina,* 1910, olio su tela, 125x125 cm. Novara, Galleria d'Arte Moderna Giannoni.

Identità di visione e comuni ideali umanitari e sociali avvicinarono dunque il poeta e il pittore: la morte del Pascoli troncò nel 1912 un sodalizio che fu per Nomellini un fatto umano ed una conferma artistica di eccezionale importanza, pari solo all'incontro che egli ebbe negli stessi anni d'inizio Novecento con Giacomo Puccini.[159]

[159] *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* op. cit., p. 21.

[Castelvecchio di Barga, 9 gennaio 1907]
Caro Plinio,
da Bologna, dove sono arrivati i quadretti, ti scriverò a lungo.
Molto e grande lavoro faremo insieme. Sono pieno di vita.
Tu sei immortalmente vivo.
Tuo Giovanni Pascoli [160]

"PLINIO NOMELLINI, PASCOLI E GARIBALDI"

Approfondimenti sui *Poemi del Risorgimento*

(Fig. 43) Plinio Nomellini, *Cartolina postale a Giovanni Pascoli del 29 marzo 1912*, Archivio di Casa Pascoli, Castelvecchio di Barga.

«A cosa lavoro? A ciò che non voglio si sappia. A un gran libro di poemi del Risorgimento per ridestare negli italiani il sacro fuoco del '48, '49, '59, '60, '66, '67, '70. (...) Comincia ora la mia vita di poeta e di scrittore e di educatore».

Così Pascoli scriveva all'amico Pietro Guidi il 16 ottobre del 1909[161]. È da ritenere che a quella data di poesia vera ne avesse messa insieme ben poca. Lo si capisce da un'altra lettera, questa indirizzata a Plinio Nomellini in data 8 dicembre dello stesso anno:

«Mio caro Plinio (...) Sappi che erano due o tre giorni che pensavo a te, quando ho ricevuto la tua. Telepatia. Volevo scriverti quello che ora ti scrivo: Nell'anno venturo

[160] In intestazione, Giovanni Pascoli, cartolina postale illustrata, Castelvecchio di Barga, 9 gennaio 1907, intestata a «Plinio Nomellini/ pittore/ Torre del Lago (Lucca)», riproduce il colle di Caprona dominato dalla casa del poeta.
Nel testo si fa allusione agli acquarelli per *La Cunella*, oggi nella casa del poeta a Castelvecchio.
Pubblicata in P. Paccagnini, R. Monti, *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, con epistolario Nomellini-Pascoli 1901-1913, Massa, Type Service, 1988, pp. 78-79.
[161] L. Ferri, *Lettere del Pascoli a "Pirozz"* in "Convivium", n.3, 1947.

sarai qualche giorno a Bologna, in Marzo o Aprile? Ho bisogno di parlarti a lungo, ma non subito, che subito il colloquio sarebbe incerto e vano»[162].

Pascoli intende prospettare al pittore l'idea di illustrare i *Poemi del Risorgimento,* ma evidentemente non ha materiale sufficiente da sottoporre alla sua attenzione. La decisione di affidarsi a Nomellini, comunque, era già stata presa, ma può essere che il poeta avesse maturato quella scelta nel 1907, l'anno dei quadri garibaldini e dell'articolo sul «Marzocco». Di sicuro è che agli inizi del 1908 Pascoli ha già in mente di incontrarsi con Nomellini, solo che in quel momento riteneva prematuro esporgli i suoi progetti.

Del 1907 - questo è documentato - è l'idea di Nomellini di associare Pascoli a Garibaldi e pensa al poeta per un libretto dal quale Mascagni dovrà ricavare un'opera.

Ma quel progetto, che avrebbe trasformato il musicista livornese in una sorta di 'Wagner tirrenico', non andò avanti, così come fallirono gli altri tentativi di Nomellini di far collaborare Pascoli e Puccini.

Nei suoi appunti autobiografici Nomellini ricorda quando bambino, in viaggio con la famiglia per raggiungere la Sardegna, nuova sede del lavoro di ufficiale di dogana del padre Coriolano, ebbe l'emozione, la sorpresa, di vedere Garibaldi per la prima volta:

«Il piroscafo volgeva verso la Sardegna; in un punto nel quale il sole stemperava tutto il fulgore del suo chiaro oro nel mare sonnolento un mostro nero balzò fuori gettando in alto il suo gran respiro in una colonna d'argento iridato.

Ricordo la stupefazione nel mirar l'inusitata, tutta favola e sogno sembrava, ma quello che dopo vidi sorpassò ogni mia sensazione che nell'animo di fanciullo s'impresse così vivido e ingigantì in seguito, quando il discernimento e la ragione gridarono e seppero dare pensiero all'anima.

Or dunque il vapore rasentò vicino ad un'isola, la terra era contro il sole le rocce assumevano forme di grosse fiere crinite, e vidi un piccolo uomo ammantellato al quale dietro la testa il sole stendeva una raggiera d'oro, un piccolo pastore che faceva pascolare nel mare animali giganteschi. Mio padre mi scosse un braccio mormorando – Garibaldi.

L'uomo che dipoi empì di entusiasmo il mio cuore, che incitò la mia Arte che guidò la mia vita, era lì innanzi a me fanciulletto che non conoscevo né la sua divinità, che non sapevo che cosa avesse operato che ignoravo il suo fascino nel mondo; eppure non so come, quel

---

[162] *Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini*, Bologna, 8 dicembre 1909, in Archivio Nomellini, Firenze. Pubblicata su *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, catalogo della mostra, 1986, p. 25.

piccolo uomo sulle rocce nere nel silenzio dell'azzurra immensità mi suscitò un gran senso di stupore e tanto che il ricordo di quella vista mai più si tolse dalla memoria.

Non vidi più Garibaldi, ma giovinetto imparai a conoscere le sue gesta ed i racconti dell'America e l'odissea dei Mille suscitarono in me le prime vampate che accesero per sempre la fiamma del mio entusiasmo e l'amore per le grandi cose»[163].

Le parole *"accesero per sempre la fiamma del mio entusiasmo e l'amore per le grandi cose"* è come la presa di coscienza dei temi che lo appassionarono durante la lunga attività di artista.

Una cosa è certa: adesso è Garibaldi il legame tra il poeta e il pittore. Con una differenza di posizioni che lo stesso Pascoli deve ammettere. Nomellini è già 'arrivato' a realizzare il poema garibaldino e deve soltanto continuare *"a dare all'Italia ciò di cui manca e di cui sempre mancò"*; il poeta invece è ancora lontano. E ne soffre.[164]

Per sviluppare il tema, Nomellini si era documentato storicamente, iconograficamente, per dare libertà poi alla sua immaginazione. Cercò in alcuni dei tanti volumi su Garibaldi e Mazzini, particolari della loro vita, documentazioni, per trasporre nelle opere gli ideali rivestiti di una possibile attendibilità storica.

Non guardò le opere degli artisti contemporanei a Garibaldi. Le più modeste illustrazioni di Matania gli furono preziose. Tra i libri di Nomellini si trovano ancora le opere di Jessie White Mario, *Della vita di Giuseppe Mazzini* del 1886 (Edoardo Sonzogno Editore, Milano), *Garibaldi e i suoi tempi* del 1887 illustrato da Edoardo Matania (Fratelli Treves Editori, Milano), le *Memorie autobiografiche* del Garibaldi stesso, 1932 (Casa Editrice Bietti, Milano), *Garibaldi e Livorno. Ricerche storiche* di Alceste Cristofanini, 1932 (Officine Grafiche G. Chiappini, Livorno), i volumi di Alessandro Dumas, romanzati partendo da pagine autografe donategli da Garibaldi stesso ai tempi dell'impresa dei Mille, *Memorie di Garibaldi e I Garibaldini* (Casa Editrice Sonzogno, Milano, s.d.), *Garibaldi. Vita narrata ai giovani* di Eugenio Cecchi (Fratelli Treves Editori, 1907, Milano), *Ritratti e profili* di Giuseppe Cesare Abba (S.T.E.N. Società Tipografico- Editrice Nazionale,

[163] Appunti autobiografici, in Archivio Nomellini, Firenze. Pubblicati in E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino,* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento* (a cura di), F. Ragazzi, catalogo della mostra, (Chiavari, Pinacoteca civica di palazzo Rocca, 18 dicembre 2005- 19 marzo 2006), Genova, De Ferrari, 2005, p. 39.

[164] U. Sereni, *Attendendo il ritorno di Garibaldi. Pascoli e Nomellini,* in *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 25.

Torino, 1912) e ancora Giuseppe Cesare Abba, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille,* (Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1923).[165]

Il rapporto tra Pascoli e Nomellini durava da anni, si era ormai trasformato in amicizia e adesso si apprestava a diventare un vero e proprio sodalizio artistico. Poeta e pittore insieme a cantare il poema della 'Terza Italia'.

A far incontrare il poeta e l'artista, come già detto, era stata la rivista dei fratelli Novaro, quella *Riviera Ligure*, che per un certo periodo venne stampata a Lucca dalla Tipografia Marchi, da dove uscì parte della produzione pascoliana.

Ma a guardar bene già avanti il 1901, anno in cui Nomellini illustrò su *La Riviera* un componimento del Pascoli, poeta e pittore si erano ritrovati a collaborare, sia pure con ruoli molto diversi, allo stesso giornale. (Cfr. fig. 5)

Chi si è occupato dei rapporti tra Pascoli e Nomellini ha opportunamente fatto notare le profonde consonanze di sensibilità che li univano. Interpretavano ed esprimevano lo sgomento del "tempo di malinconia".

Da qui la comune predisposizione per il lenitivo del pianto, per il sogno, per il mistero, per il "tempo eroico", l'unico che può dare un senso compiuto alla vita, che può annullare la paura della morte.

Garibaldi dunque li aspettava all'appuntamento. Il loro rapporto si svolge lungo una trama non lineare di influenze reciproche, con un ruolo di preminenza affidato al poeta-profeta, ma si avvale anche di percorsi autonomi tendenzialmente coincidenti ed ha per fondale un periodo decisivo delle vicende della società nazionale: dall'uscita dalla crisi di fine secolo alla guerra in Libia.[166]

---

[165] E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino,* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento,* Genova, De Ferrari, 2005, p. 42.

[166] *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 26.

(Fig. 44) Plinio Nomellini, *Studi per Garibaldi*, 1908.

In questo cammino parallelo si verificano due scarti, due deviazioni che è utile rilevare: lo sciopero di Parma del 1908, un episodio carico di suggestioni prometeiche, e la ripresa delle armi per la guerra d'Africa.

Di fronte all'agitazione che infiamma le campagne parmensi, si diffonde per gran parte della pianura padana, tocca le città operaie, Nomellini prende partito per gli scioperanti, si impegna per fornire aiuti alla loro lotta, dedica la sua arte. Ha intravisto in quella possente impennata proletaria un anticipo di quel 'mondo nuovo' che attende ed affida questo messaggio al *gonfalone* che dipinge per la *Camera del Lavoro di Parma*: avvolti da fiori due giovani, un operaio e una contadina, si uniscono attorno ad una figura simbolica che rappresenta la vita, dispensatrice di gioia e di forza.[167]

[167] U. Sereni, *Plinio Nomellini, un amico di "Parma rossa" disegnò il gonfalone della Camera del Lavoro,* in "Gazzetta di Parma", 14 aprile 1985. Una cartolina riproducente il gonfalone Nomellini la inviò a Pascoli nel gennaio del 1910 per felicitarsi con il poeta per la sua commemorazione di Andrea Costa.

(Fig. 45) Cartolina dello *Stendardo della Camera del Lavoro di Parma,* su disegno di Plinio Nomellini, 1909.

Per Pascoli lo sciopero dei contadini equivale ad un delitto, a un tradimento; è il frutto dell'opera dei nemici della patria, è il risultato della predicazione delle forze della disgregazione nazionale.[168]

È significativo rilevare come un lungo periodo di silenzio epistolare corrisponda al tempo di questa vicenda: silenzio per quasi due anni, dal febbraio del 1908 al dicembre del 1909, il loro rapporto sembra interrotto. Riprende senza apparente motivo, ma in verità, ed a questo punto ci è chiaro con ragioni ben valide da parte di Pascoli, nel dicembre del 1909.

[168] Per il giudizio di Pascoli sullo sciopero di Parma, cfr. U. Sereni, *Il processo ai sindacalisti parmensi,* Lucca, aprile-maggio 1909, II Ed., Lucca 1979.

Il pittore scrive al poeta ed il poeta risponde al pittore. Tema dello scambio del messaggio: un pensiero sulle altitudini, e cioè sull' 'eroico', necessario per evitare la palude quotidiana delle meschinità e degli egoismi, necessario per riprendere a sognare.

Pascoli si dichiara *«mezzo affondato nelle pozzanghere della vita presente»* e confessa di non saper *«nemmeno concepire più il volo e l'ascesa»*[169].

Dal canto suo Nomellini non si trova in migliori condizioni:

«Penso anche io alle altitudini, come chiunque a cui le bassure nelle quali e il fato e la fortuna condannano a vivere, trova nel sogno speme ed incitamento onde mover l'anima verso l'alto: nella contemplazione delle nubi erranti; nello spazio, dove pollini e profumi movono ed a fecondare ed a letificare. (...) Il mondo che ci attornia ha bramosia involgerci nel grigio velo: vuol greggi nelle basse pianure ruminanti nelle torpide atmosfere dei piani sconfortati e maligni. Vola un'aquila, vola un falco ed incontro al razzo nero che vuole indorarsi di sole s'appuntano le frecce avvelenate. Chi vuole col più santo e più alto palpito educare il fanciullo è assassinato; senza che popoli, che stirpi, che continenti s'accorgano che l'acqua dei fiumi arrossi e che le cime dei monti si ricopran di tenebra. Io mi accorgo dei lutti della natura, io m'accorgo della malinconia delli alberi, della tristezza dei cieli (...)»[170].

Una coltre di mestizia sembra avvolgerli, ma il poeta è chiamato al suo ufficio più sacro: farsi suscitatore di nuove virtù eroiche, far cessare il "tempo della malinconia", annunciare il nuovo mondo. Adesso a Pascoli viene riconosciuta la supremazia: *«Lasciami dunque a' miei pennelli ed alle mie contemplazioni e tu, col pungolo donato degli dei, incita ed agita. Facci sognare e facci balenare e sii profeta di nuovo mondo»*[171].

In questi termini e con questo rapporto viene stretto il sodalizio tra il pittore e il poeta. Il patto è stabilito, per renderlo operante ci sarà solo da attendere che Pascoli abbia in mano sufficiente materiale da presentare all'amico. Nell'ottobre del 1910 quella condizione pare essere maturata:

---

[169] U. Sereni, *Attendendo il ritorno di Garibaldi. Pascoli e Nomellini,* in *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 26.
[170] Id., *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* ivi.
[171] *Plinio Nomellini a Giovanni Pascoli,* Viareggio, 15 dicembre 1909, in Archivio Pascoli, Castelvecchio. Pubblicata su *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 26.

«Caro Plinio, quant'è che ti volevo scrivere! Ma prima una solenne promessa: silenzio assoluto con tutti, nessuno escluso! Un'indiscrezione basterebbe a farmi rinunciare al mio disegno. Parola d'onore! Dunque, per ora un cenno. Quest'altr'anno pubblicherò un poema (del nostro Risorgimento) che deve essere illustrato da te. Tu devi fare quattro tavole per ogni singola parte: 16 tavole in tutto. E fregi di testata e di fine analoghi. Quando io vidi in una nera cartolina il tuo rosso Garibaldi, dissi: Questa è la poesia più bella che su Garibaldi sia stata fatta. Ora vedo che il tuo spirito alia sempre sulla medesima Iliade e medesima Odissea. E dunque mi farai le tavole ...»[172].

Una volta riconosciuta al poeta la facoltà del profeta ne discende di conseguenza una sorta di sottomissione alla sua parola. Che appunto è profezia. È quanto succede a Nomellini a proposito del giudizio sulla nuova guerra africana che l'Italia si appresta a dichiarare. Siamo nell'estate del 1911, ormai il legame tra il poeta e il pittore ha assunto le caratteristiche di un vincolo che il lavoro ai *Poemi del Risorgimento* rafforza ogni giorno di più. Ma quella è l'estate che precede e prepara la guerra in Libia. Non è facile resistere alle sollecitazioni dell'assordante campagna che vuole spingere l'Italia a riprendere le armi. (Cfr. fig. 14, fig. 33, fig. 34, fig. 35, cap. VI)

Nomellini ci prova: la sua posizione è coerente con la sua storia politica; non crede alle possibilità rigeneratrici del nazionalismo. Da antico militante sovversivo non fa fatica a rintracciare nei nuovi propositi bellicosi una vecchia volontà reazionaria e sa benissimo che il suo Garibaldi non approverebbe una guerra di conquista.

[172] *Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini,* Castelvecchio, 5 ottobre 1910, ivi.

(Fig. 46) *Garibaldi, particolare del monumento di Leonardo Bistolfi del 1908 a S. Remo.* Foto con dedica dello scultore a Pascoli.

"Piratesca impresa" la definisce quell'Alceste De Ambris, condottiero del sovversivismo, che per Nomellini è molto di più di un punto di riferimento[173]. E della stessa opinione era Lorenzo Viani, il pittore viareggino discepolo-amico di Nomellini, che con De Ambris collabora a realizzare l'album *Alla gloria della guerra*, fornendo immagini di agghiacciante terrore alla campagna contro la spedizione tripolina.

Diffida e teme; perché sa che non è facile resistere. Con questo animo invia un messaggio a Pascoli come per sondare le sue opinioni: «*Non ho altro da dirti ora, scrive il 1° agosto 1911, se non augurarti animo lieto nell'opera tua, e che non ti giunga il rumor tedioso del nazionalismo italico così detto giovine*»[174].

Nelle lettere che Pascoli gli invia, dopo aver ricevuto quel messaggio, non vi è alcun cenno alla questione; ed è fatto abbastanza sintomatico. Il poeta non intende affidare il suo pensiero alla carta; aspetta un'occasione migliore che non tarda a giungere.

---

[173] Cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 26.
[174] *Plinio Nomellini a Giovanni Pascoli,* Viareggio, 1 agosto 1911, in Archivio Pascoli, Castelvecchio. Pubblicata su *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 27.

Ai primi di settembre, accolto dall'*Inno di Garibaldi* diffuso dalla pianola posta sull'altana, Nomellini sale al colle di Caprona per prendere accordi sul lavoro da fare. A Castelvecchio rimane qualche giorno.

(Fig. 47) *La Casa di Giovanni Pascoli a Castelvecchio di Barga.* Foto di Alfredo Caselli.

È allora che il poeta-profeta gli parla della guerra africana, anticipandogli passaggi essenziali di quel suo convincimento che sarà poi affidato al discorso di Barga: la guerra prepara il riscatto nazionale; l'Italia è una nazione proletaria; la vittoria ci darà una nuova primavera della patria.

A quella posizione Pascoli non era certo stato condotto dall'assordante campagna nazionalista; anzi semmai spettava al poeta una sorta di primogenitura che del resto i suoi amici nazionalisti gli avevano riconosciuto e gli riconoscevano.

E Nomellini come reagisce? Si sottomette al profeta, non può fare altrimenti. E lo scarto non è lieve, come si può verificare dal tono della lettera del 29 settembre:

«Carissimo (...) noi vogliamo la grande Italia; noi vogliamo Roma luce sul mondo. (...) Guarda che forse avremo una guerra punica. Roma antica nuova Italia? Tu devi salutare la vittoria!»[175].

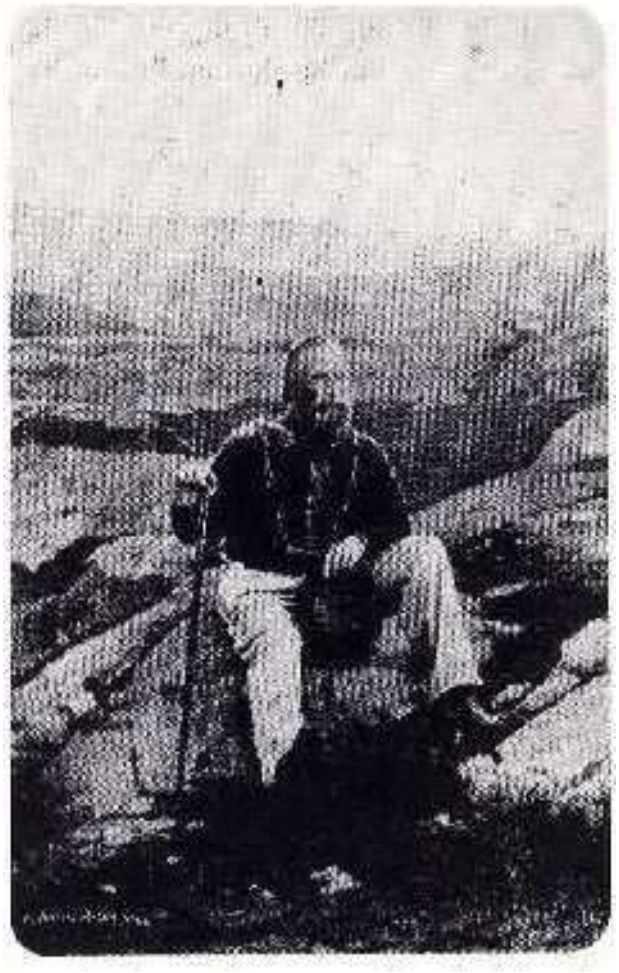
E Pascoli non attende un attimo a rispondergli, usando un tono che lascia trasparire quella particolare soddisfazione tipica di chi sa di aver conquistato un risultato prezioso:

«Io sono pieno di gioia quando leggo le tue lettere. (...) Il nostro primo volume – di dolore e di sangue – coinciderà col primo grande passo avanti della grande nazione proletaria. Viva l'Italia, operaia del mondo!»[176]

Il progetto non venne attuato. La conquista della Libia, che si presentò impresa ben più modesta di quanto il poeta non avesse mostrato di intendere, non coincise con la pubblicazione del libro destinato a forgiare la "Nuova Italia". L'intero progetto naufragò perché inaspettata al cospetto di Pascoli si presentò "*Eutanatos* dal roseo dito" per annunciargli la fine di tutti i tormenti e condurlo agli Immortali. Del "carme secolare della latina gente" che si era proposto di cantare, di quel "Libro dei Libri" che inseguiva da anni non rimaneva altro se non un ammasso di carte, testimonianza di una fatica estenuante quanto vana: Garibaldi non era tornato.[177]

---

[175] *Plinio Nomellini a Giovanni Pascoli,* Viareggio 29 settembre 1911, ivi.
[176] *Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini,* Castelvecchio, 30 settembre 1911, in Archivio Nomellini, Firenze. Pubblicata su *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 27.
[177] Cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986; P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* 1988.



(Fig. 48) *Garibaldi a Caprera,* foto appesa nello studio di Giovanni Pascoli a Castelvecchio di Barga.

Eppure il numero di coloro che si dicevano certi dell'ormai imminente ritorno del 'Gran Generale' era cresciuto. E continuava a crescere. La morte però, impedirà al Pascoli di assistere a questo 'avvenimento'.

Nomellini, invece, ci si trova dentro fino al collo. Finalmente arriva quella primavera garibaldina che attendeva. Gli auspici del 1907, l'anno della *Sala del Sogno*, l'anno dell'annuncio del ritorno di Garibaldi, si realizzano nel 1915. E tocca proprio al pittore livornese annunciare questo evento. È suo infatti quell'enorme manifesto che dai muri di tutta l'Italia diffonde la 'lieta novella': i garibaldini in corsa, armati, sono di nuovo in marcia. Li guida un fanciullo che, con sguardo sicuro, avanza, baciato da fiori in forme Liberty, sventolando una rossa bandiera. Quel fanciullo che già abbiamo visto: era nel *gonfalone* dipinto per i sindacalisti parmensi (cfr. fig. 45); era nel *manifesto* preparato per l'inaugurazione del *monumento di San Remo* (cfr. fig. 18).[178] Così racconta Lorenzo Viani:

[178] Il monumento era opera di Leonardo Bistolfi che lo aveva realizzato nel 1907.

"Una notte, sotto la stazione di Viareggio, verso le ore piccole, tra viaggiatori attediati e sonnolenti, fu visto Plinio Nomellini che ivi si era ridotto dalla Fossa dell'Abate con un rotolo di carta altissimo, il quale destò la curiosità e i sospetti del Capo e dei radi viandanti: *«Maestro, se la dimanda non vi attedia, sapreste dirci cosa c'è in quel rotolo che ad ora così strana portate in giro? C'è la dichiarazione di guerra all'Austria,* rispose Plinio Nomellini». Tutti rimasero stupiti e pensosi."[179] Pochi giorni avanti, il 5 maggio del '15 il Sindaco di Genova aveva telegrafato a Plinio Nomellini di comporre il *manifesto per la Sagra di Quarto* ed egli con fervore tracciò le linee, accese colori garibaldini su grande spazio di carta che doveva essere, quella, la dichiarazione di guerra all'Austria.[180] Ci siamo: i "Mille" tornano a Quarto per partire di nuovo. Per adesso sullo scoglio fatale si inaugura un *monumento* in loro onore, opera dello scultore Eugenio Baroni, ma chi ha organizzato la manifestazione ha in mente anche altro: da Quarto deve partire la parola decisiva che chiamerà l'Italia alla guerra.

(Fig. 49) *Monumento ai Mille a Quarto,* di Eugenio Baroni, 1915.

[179] L. Viani, *Garibaldi nella pittura di Plinio Nomellini,* in "Liburni Civitas", A.V, n.3, Livorno, 1932, pp. 189-198.
[180] E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino,* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento* (a cura di), F. Ragazzi, catalogo della mostra, (Chiavari, Pinacoteca civica di palazzo Rocca, 18 dicembre 2005- 19 marzo 2006), Genova, De Ferrari, 2005, p. 43.

Di questo avviso è lo stesso Baroni, che così scrive a Nomellini in marzo: *«Caro Nomellini, la tua lettera mi ha dato un gran brivido di piacere. Io ero sicuro che avresti accettato e con quell'animo che mi addimostri. Vedi che ti conoscevo abbastanza. Io, nella mia lettera di proposta non ti avevo detto tutto il pensiero, e neppure ora saprei dirti in quale tensione vivo da mesi per poter compiere il 5 maggio l'inaugurazione. Perché sento con ferma coscienza che se quel giorno i nostri governatori non avranno ancora compreso, tutta l'Italia dirà a gran voce la sua volontà. E in quel giorno, se non prima, ti dirò anche qualcosa di più, si che tu penserai quanto il mio cuore dovesse avere la scorza dura per contenerla. Intanto ti informo che il programmone d'inaugurazione ha la semplicità austera che si conviene. La tela cadrà mentre un coro enorme di mille voci virili canterà l'inno della patria squarciato da ritmici colpi di cannone e di moschettiera. Ora a te: il manifesto dovrà essere spedito fino alla più lontana città d'Italia perché vi figuri qualche giorno prima del 5 maggio. Come è possibile attuare la tua idea?Dovrai anche tu sacrificare e limitare l'opera e la tecnica in modo che sia velocemente riproducibile. Bisognerà che in Municipio, come te lo scriveranno, abbiano le copie per il giorno 24 aprile. Improrogabile. La tua idea è in ogni modo superba e chissà quale bellezza già chiude. Ma tu puoi compiere il miracolo. Tu devi. Pensa: tu accenderai il rogo da Venezia a Palermo. Via! E intanto armiamoci, noi cittadini, i Vespri Siciliani son di ieri. Ti abbraccio»*[181]. (Cfr. fig. 21)

Nel mare di Quarto, nella notte tra il 5 e il 6 maggio 1860, tanti giovani volontari si erano imbarcati sul "Piemonte" e sul "Lombardo" per raggiungere la Sicilia e realizzare il sogno di una Italia unita, sotto lo sguardo del condottiero che vigilava dall'alto.

L'idea per il bozzetto dell'opera era nata dalle prime parole dell'*Inno di Garibaldi,* "Si scopron le tombe, si levano i morti". Una visione eroica, struggente, forte, tradotta in un intreccio di corpi protesi alla lotta. Con una libertà assoluta nell'affrontare il tema, lo scultore immaginò Garibaldi con lo sguardo rivolto al mare, all'infinito, seguito da numerose figure di combattenti, di eroi, che risorgono con sforzo tragico anelando a una nuova vita, a nuove lotte al seguito del loro condottiero, avviluppati a lui per dargli forza,

[181] *Eugenio Baroni a Plinio Nomellini,* Corso Aurelio Saffi, Bagni Cava, Genova, 25 marzo 1915, in Archivio Nomellini, Firenze. Già pubblicata in U. Sereni, *Attendendo il ritorno di Garibaldi. Pascoli e Nomellini,* in *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 28.

diventare un unico corpo. Un angelo vittorioso tiene aperte le sue grandi ali e volge le braccia verso la testa di Garibaldi. L'assenza di abiti rende la scena senza tempo.[182]

Dietro tutta l'operazione c'è Ettore Cozzani, un professore di scuola, anarchico, pascoliano di lontana fede, autore di una pubblicazione che si intitola *L'Eroica*. Da tempo Cozzani è riuscito a stabilire un rapporto con Gabriele D'Annunzio; in mente ha il piano di far tenere al poeta l'invocazione di Quarto e di fargli levare l'orazione alla guerra contro l'Austria di fronte al re e alle supreme cariche dello stato (governo Salandra), in modo da creare una situazione di fatto non più revocabile[183]. In tutta la sua architettura il piano non riesce, ma l'effetto di Quarto si farà sentire, contribuendo a far salire la già intensa campagna interventista. Anzi, per certi versi l'assenza del re alle cerimonie finiva per conferire alle manifestazioni un carattere più aderente allo spirito che alimentava i propositi più estremi di molti degli intervenuti.

Che Garibaldi fosse tornato lo affermava D'Annunzio e pareva un oracolo in atto di svelare i misteri:

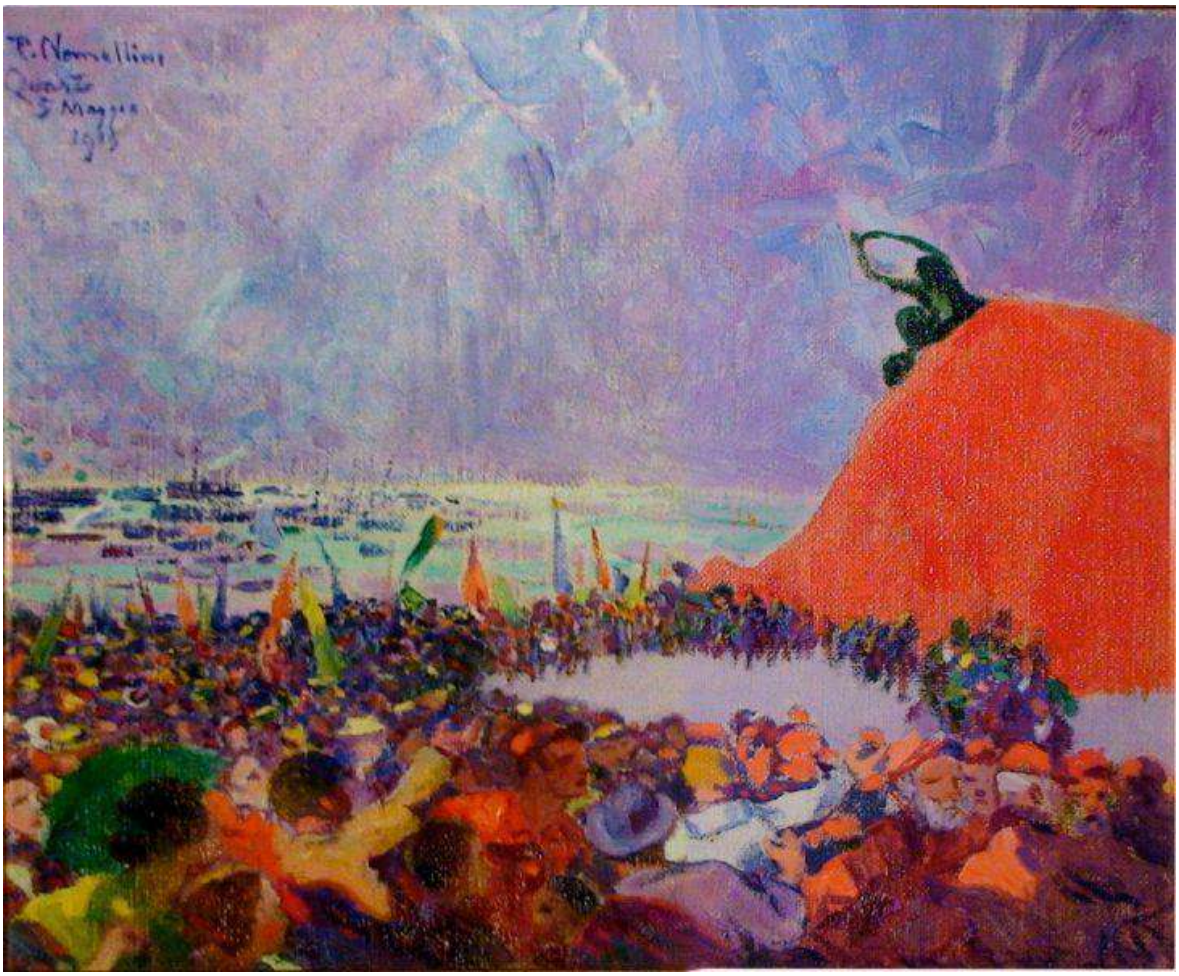
«Esso è là. Ci sovrasta senza ombra, che il meriggio è l'immobile sua ora. Quale stagliato picco dell'Alpe Apuana è tanto visibile al Ligure che veleggia nell'alba più chiara? Esso è là. Noi lo sentiamo e lo guardiamo. (...) A lui che sta nel futuro "Qui si rinasce e si fa un' Italia più grande" oggi dice la fede d'Italia. (...) Anni senza numero gocciano per formare l'invitto diamante nella terra buia. La radice smisurata della stirpe travaglia nei secoli dei secoli per convertire l'evento in cime eternale. (...) A questa sagra tirrena istituita da marinai è presente la maestà di Colui che chiamato dalla Morte venne dal Mare, che assunto dalla Morte fu Re del Mare. Risalutiamolo col voto concorde. Fedele è a lui il destino, ed Egli sarà fedele al destino. (...) Non catasta d'acacia né di lentisco né di gran mirto ma di maschie anime egli oggi domanda, o italiani. Non altro più vuole. E lo spirito di sacrifizio, che è il suo spirito stesso, che è lo spirito di colui il quale tutto diede e nulla ebbe, domani griderà sul tumulto del sacro incendio: "Tutto ciò che siete, tutto ciò che avete, e voi datelo alla fiammeggiante Italia!" (...) Beati quelli che, aspettando e

[182] *Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio* (a cura di), M. Ratti, saggi A.M. Andreoli, schede G. Bocciardi, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzina delle Arti L. R. Rosaia, 24 maggio-1 luglio 2001), La Spezia, Istituzioni per i servizi culturali, Silvana Ed., 2001, pp. 86-87.
[183] E. Cozzani, *Come giungemmo alla Sagra di Quarto*, Milano, 1963.

confidando, non dissiparono la loro forza, ma la custodirono nella disciplina del guerriero»[184].

Dall'orazione di D'Annunzio Nomellini aveva la conferma di aver visto giusto. Garibaldi era tornato. Il 1907 si risolveva nel 1915. Anche questo legame era confermato dal poeta che a Genova in quei giorni di eccitazione si incontra con Ceccardo e lo saluta richiamando la sua profezia del 1907:

«Questo mio fratello, "diletto fratel mio di pene involto", in miserrimi tempi, levandosi di sopra ai trafficatori di ciance, si domandò in un'ode profetica: "Quando tornerà Garibaldi?" Egli era tornato»[185].



(Fig. 50) Plinio Nomellini, *Inaugurazione del Monumento ai Mille di Quarto*, 5 maggio 1915, firmato a.s., olio su tela, 33x40 cm., Museo del Risorgimento di Genova.

[184] G. D'Annunzio, *Orazione per la Sagra dei Mille*, ora in G. D'Annunzio, *Prose etc*, vol. 1, Milano, 1947.
[185] G. D'annunzio, *Parole dette il VI di Maggio nella Sala delle Compere*, etc, ivi.

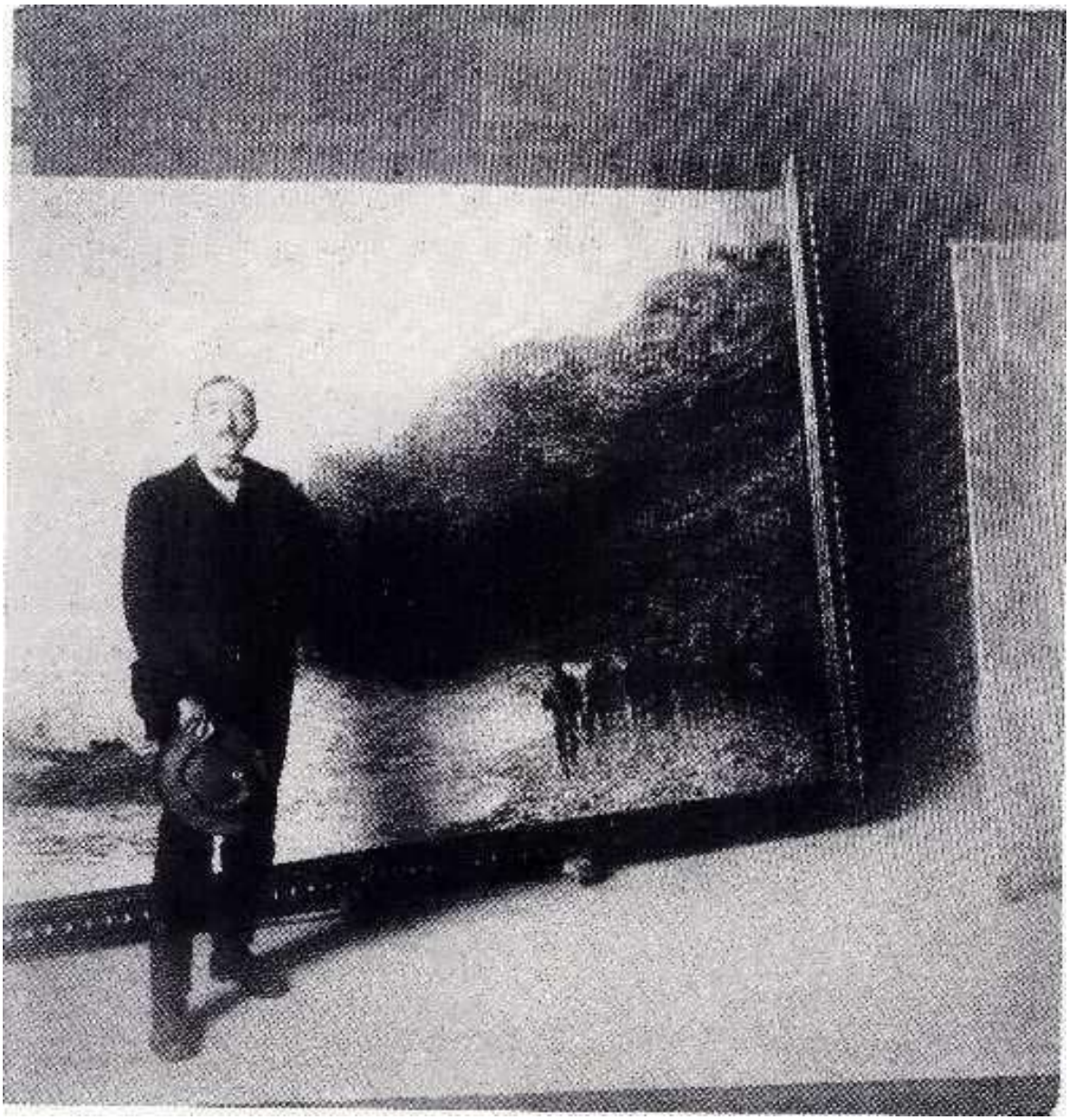
La folla accorsa a Quarto per terra e per mare per partecipare all'inaugurazione del monumento fu immensa. Erano presenti anche vecchi garibaldini, la famiglia Garibaldi e Nomellini stesso, che insieme agli amici artisti genovesi, non poté resistere all'impulso di fissare sulla tela l'avvenimento. Ne uscì un piccolo dipinto, prezioso per i colori, per l'inquadratura, per la tensione emotiva che fa scattare in chi lo guarda, *L'inaugurazione del monumento ai Mille a Quarto.*[186]

Antonio Discovolo nelle sue memorie inedite rievoca come fu dipinto il quadro:[187]

«il Poeta iniziò il discorso, turbato spesso dagli acuti sibili delle sirene. Intanto Nomellini, più che sentire l'orazione, aveva tolta da un involto una piccola scatola con i colori e si era messo a strizzare sulla tavolozza qualche colore fondamentale per fare un appunto della scena che aveva dinnanzi. Incominciò col dito medio della mano destra a mettere alcune macchie rosse, blu e gialle su una tavoletta fissata all'interno della scatola. Ad ogni colpo di macchia, si puliva il dito nella fodera della giacca che il pittore Olivari, ridendo, gli teneva sul braccio, mentre cercava di dargli un fazzoletto di cui Nomellini non si servì che per pulire alla meglio la tesa del cappello, rimasta tinta del rosso cadmio»[188].

La passione per gli ideali fu quindi sempre presente nel pittore. Questi anni non avevano scolorito il ricordo per le camicie rosse garibaldine, simbolo della lotta e della speranza nell'avvenire.

[186] *Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio* (a cura di), M. Ratti, La Spezia, 2001, pp. 88-89.
[187] Cfr. M. Discovolo, *Antonio Discovolo mio padre pittore. Lettere-cronache-memorie dal 1894 al 1956*, Piacenza, 1983.
[188] Id., *Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, ivi.



(Fig. 51) Plinio Nomellini, di fronte al suo quadro *L'imbarco dei Mille a Quarto.* Foto dell'epoca.

Nomellini, Nenni e Garibaldi

Quel maggio è stato consegnato alla storia, alla polemica, alla celebrazione, alla denigrazione, al luogo comune, in compagnia con l'aggettivo 'radioso'[189]. Che fosse tale, e cioè preparasse eventi straordinari, ne era convinto anche un giovane repubblicano di poco più di venti anni, Pietro Nenni.

Era nato in Romagna e leggendo Carducci si era formato una educazione politica che lo spingeva verso le formazioni più radicali. Il suo battesimo di lotta avviene con l'agitazione di Parma del 1908, quando partecipa ad uno sciopero indetto in solidarietà con i lavoratori di quella provincia. Quello sciopero gli costa caro, perché viene licenziato dalla fabbrica di ceramiche dove lavorava.

Nell'autunno del 1909 è a Carrara, segretario dei giovani repubblicani. In quella veste organizza le manifestazioni di protesta per l'assassinio del pedagogista libertario Antonio Ferrer, condannato a morte dal governo reazionario spagnolo. La sua azione investe anche la Versilia: nell'ottobre lo sappiamo a Pietrasanta dove tiene una conferenza "pro Ferrer". È probabile che si sia portato anche a Viareggio, anche perché in quel centro balneare le dimostrazioni di solidarietà assumono toni aspri. Tra i promotori delle agitazioni viareggine c'è Plinio Nomellini allora presidente dell'Università Popolare. È sua infatti l'idea di ricordare Ferrer erigendo una "tribuna della libertà", una sorta di ara dei martiri del libero pensiero. È questo il clima che fa muovere la campagna contro la venuta dello zar in Italia.

A Viareggio si hanno ripetute manifestazioni: la più forte è quella che vede la partecipazione al comizio finale di Lorenzo Viani, Luigi Salvatori, Domenico Zavattero e Pietro Nenni. Il manifesto che chiamava i lavoratori a intervenire recava anche la firma dell'Università Popolare. È probabile, dunque, che in quella circostanza Nenni e Nomellini si siano incontrati e si siano parlati.

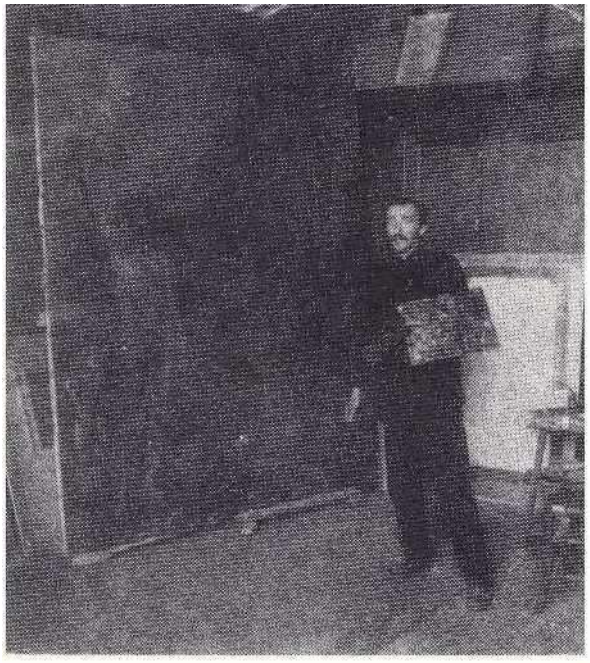
Al fatale tornante del 1915 quando "ritorna Garibaldi" Nenni e Nomellini sono sulle stesse posizioni. Nenni ha visto senz'altro la cartolina che Nomellini ha preparato per ricordare i

[189] *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, catalogo della mostra, 1986, p. 28.

garibaldini delle Argonne, cartolina che il Partito Repubblicano provvedeva a far circolare.[190]

Di fronte al manifesto di Quarto ha provato le identiche emozioni di chi vi scorge l'annuncio del "liberato mondo". Garibaldi ritorna per decretare la fine di tutte le tirannie; la sua camicia rossa è il simbolo della speranza di tutti coloro che soffrono la mancanza di libertà.[191]

Così nel 1915; così nel 1930. In quell'anno, in Francia, dove si trovava esule, perché ormai in Italia era stato soffocato ogni spazio di libertà, Pietro Nenni prendeva a scrivere il libro *Le libérateur en chemise rouge.* Un libro di storia che recava un messaggio di speranza: tornerà Garibaldi![192]



(Fig. 52) Plinio Nomellini nel suo studio a Torre del Lago. Foto dell'epoca, 1903.

[190] La cartolina presentava in un verso un'immagine con una donna recante fiori in mano e sullo sfondo un gruppo di fanciulli, anche questi avvolti da fiori. Il titolo della composizione era *Fiori agli eroi.*
[191] *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* catalogo della mostra, 1986, p. 29.
[192] C.L. Ragghianti, *Plinio Nomellini,* in R. Monti - G. Nudi, *Mostra Plinio Nomellini,* Firenze 1966.

"Plinio mi parlò con fiera giocondità della grande epopea
che gli era balenata in mente entro una fiamma di colore.
E fiamma.
E di fuor manda di rosso lume di biondo come spirtal forma,
che rossa e bionda in fulgente meteora sul mare che s'allumina,
migra." [193]

"PLINIO NOMELLINI E I POEMI DEL RISORGIMENTO"

Focus sulle tavole nomelliniane

(Fig. 53) Plinio Nomellini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, 1893-1894.

Tra Torre del Lago, Castelvecchio e Viareggio, in un triangolo esemplare per la cultura del primo Novecento italiano, negli anni tra il 1901 e il 1912 matura l'amicizia e la collaborazione tra Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli.

Il rapporto è documentato dallo scambio epistolare tra i due che è prova eloquente perfino di una comune esaltazione. Si può dire, anzi, che insieme pensino ai *Poemi del Risorgimento* con enfasi vissuta in una fusione di sentimenti, che rimanda ai comuni trascorsi politici; tra loro scorre l'intesa emotiva che si colora di toni caldi, a volte infervorati di slancio, per la nascita di un'amicizia sorretta da vero affetto e compenetrazione di idee.

[193] In intestazione, cfr. C. Roccatagliata Ceccardi, *Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago,* in "Il Lavoro", Genova, 10 giugno, 1906.

A monte di ogni suggestione artistica di Nomellini, alla fonte della sua ispirazione pittorica, stanno i suggerimenti e gli inviti del poeta e della poesia.[194]

(Fig. 54) Plinio Nomellini, *Napoleone e i due Titani*, 1911, acquarello su carta, 62x50 cm., firmato b.d., illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, collezione privata, Genova.

[194] P. Tinti, *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* in "Rivista pascoliana", 12/2000, Bologna, Pàtron, 2000, p. 294.

Napoleone e i due titani, la prima delle quattro tricromie[195] realizzate per la *princeps* del 1913, è così prefigurata nelle righe del Pascoli all'amico, datate presumibilmente gennaio 1911 (la lettera è infatti frammentaria):

«Egli non ha pari che in Atlante che sostiene il cielo e in Prometeo che rapì il fuoco ed è ora incatenato … L'Oceano che s'invermiglia del suo sangue, ondeggia a' piedi del Titano Atlante e spruzza sul petto del titano Prometeo … Far veder in un'enorme distanza queste due figure una da una parte, una dall'altra di lui, che sta nell'isola solitaria … »[196].

Dalle parole pascoliane traboccano gli esiti cromatici e il paradigma compositivo dell'illustrazione libraria; c'è tutto quanto Pascoli aveva inteso: la solitudine pensosa ed inquietante di Napoleone, il sangue che tinge di rosso il mare ai suoi piedi, i corpulenti titani, lontani e vicini al contempo, ricurvi del loro strazio, libera citazione dei *Prigioni* di Michelangelo del 1500.

È proprio nei *Poemi del Risorgimento* che l'ambizione storico-celebrativa si salda con l'ultimo sentire di Pascoli, orientato nel senso di una poesia eloquente, ad impianto storico, mitologico, leggendario, di carducciana memoria. Il comune progetto di far rivivere, con la volontà di celebrarne le gesta, gli eroi del nostro Risorgimento, a partire dal Napoleone del primo Regno d'Italia, si accende negli animi dei due artisti che collocano questi miti e le loro *«future eroiche battaglie»*[197] entro una prospettiva di ammaestramento e di monito alle masse, ad indicare loro la via della libertà.

Ma non sta a questa tesi far rivivere ciò che già da tempo è stato sottolineato,[198] quanto piuttosto calare testimonianze e documenti nell'alveo degli studi su Pascoli, Nomellini e sull'editore Zanichelli, nella stagione in cui maturano quei *Poemi del Risorgimento*, ossia dal 1907 al 1910, fino a giungere al 31 maggio 1913, quando, già morto il poeta, si chiuse la lunga vertenza tra Nomellini e l'editore bolognese.[199]

---

[195] Nelle arti grafiche la *tricromia*, basata sul principio scoperto da Isaac Newton che tutti i colori risultano dalla sovrapposizione dei tre fondamentali (giallo, rosso e azzurro), è il prodotto di tre riproduzioni fotografiche (fotochimiche o fotomeccaniche), poi stampate successivamente in modo che la loro sovrapposizione restituisca l'immagine precedentemente decomposta.
Per ulteriori notizie, cfr., l'*Enciclopedia della stampa*, Torino, Stige, 1979, vol. 4, p. 764.
[196] *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, catalogo della mostra, 1986, p. 50.
[197] *Ibid.*, p. 52.
[198] È stata infatti riconosciuta da tempo *"l'idea della monumentalità e del gigantismo progettuale di questo 'poema dei poemi', simile a una pancia enfiata di mammifero pieno di cuccioli"*. Cfr. C. Garboli, *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 165.
[199] *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit. p. 295.

Anche se solo recentemente si è posta mano all'interpretazione delle pagine a stampa corredate da illustrazioni del primo Novecento italiano, gli studi difettano di una visione di insieme e soprattutto di ricerche imperniate sui rapporti fra poeti, illustratori ed editori. Le illustrazioni, infatti, sono difficili da rinvenire, perché sparse non unicamente nei libri, ma nella miriade di testate alla cui realizzazione concorre l'Italia del rinnovato mercato editoriale. Queste riviste sono fra l'altro disseminate in numerose biblioteche italiane e risultano difficilmente rintracciabili per essere ricondotte ad uno studio che abbia per oggetto non solo il singolo pittore e illustratore, ma la pluralità delle espressioni della riproducibilità artistica, calate nel contesto della collaborazione editoriale. Ci si deve pertanto accontentare di monografie sui singoli artisti o tutt'al più di cataloghi di mostre, alcuni a più voci: una letteratura ancora acerba, che necessita di più approfonditi ed estesi scandagli.[200] Non esorbita da questi confini neppure questo intervento, che vuole portare solamente un contributo a quanto è già stato studiato del rapporto Pascoli-Nomellini, dall'ottica, però, della collaborazione di entrambi con la casa editrice che suggellò le loro iniziative poetiche e artistiche. La volontà del poeta e *«il fervore»*, *«la bramosia di far cosa degna»*[201] di cui brucia il pittore trovano una necessaria mediazione nella progettualità dell'editore, *«titolare di un'impresa dai connotati certamente molto particolari, che può anche arrivare a detenere un ruolo importante rispetto alla circolazione delle idee, alla trasmissione del sapere, a fenomeni politici o di costume, alla affermazione di comportamenti individuali e collettivi: ma che è anche, nel medesimo tempo, il responsabile di un'azienda, da gestire come tale, vincolato dunque ai conti del dare e dell'avere, al calcolo dei profitti e delle perdite, alle prese con costi d'esercizio, con stipendi da pagare, con problemi di organizzazione commerciale da risolvere, talvolta con autorità politiche da tenere a bada o di cui conquistare l'appoggio»*[202].

Per giungere a trattare delle solo quattro tricromie che accompagnano e scandiscono l'edizione postuma dei *Poemi*, non sarà inutile considerare, anche solo di sfuggita, gli aspetti del gusto nel libro a stampa di quella fortunata occasione. Se l'Ottocento è stato il periodo delle rivoluzioni nel campo della tipografia, i primi anni del nuovo secolo si aprono all'insegna del recupero dell'illustrazione quale significativo elemento di

[200] Cfr. E.B. Nomellini, *Nomellini illustratore*, in *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Milano, Stringa, 1985, pp. 26-29.
[201] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 2 febbraio 1911, in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit., pp. 306-307.
[202] E. Decleva, *Editori in Italia: un mestiere difficile*, in *La mediazione editoriale*, a cura di A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola, Milano, Il saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999, pp. 47-62, part., p. 48.

intermediazione fra pagina a stampa e lettore. L'editore è un uomo nuovo: avvalendosi di capitali che non hanno più nulla a che fare con quelli dei secoli passati, i quali annaspavano in situazioni di grande precarietà, egli gioca con tirature assai diverse e con una mentalità decisamente editoriale.

Anche solo scorrendo il catalogo storico Zanichelli[203] ci si trova dinanzi a continue ristampe e riedizioni con tirature che superano di frequente le 3.000 unità. Nonostante Pascoli approdi tardi da Zanichelli, è pur sempre un autore di fama per un editore abituato ad annoverare nelle sue fila nomi scientifici e letterati di grande prestigio e di mercato nazionale.[204] Zanichelli non esita neppure di fronte ai discorsi patriottici del poeta che con impeto inneggiano alla guerra in Libia, intesa quale prima impresa nazionale foriera di speranze per un paese eroico bisognoso di gloria e di riscatto morale.

Ma gli anni in cui maturano *I Poemi del Risorgimento* sono anche gli anni in cui il libro è segnato da una sorta di rivoluzione condotta dalla xilografia – anima rinnovata nell'antico corpo della più antica tecnica di illustrazione libraria in età tipografica -, che svetta sulle acqueforti, sulle litografie e soprattutto sulle tricromie. De Carolis e i numerosi discepoli della sua scuola tengono il campo incontrastati perché incontrano l'orientamento del gusto – italiano ed europeo – che predilige la nitidezza e la sinuosa eleganza delle linee xilografiche, prossime allo spirito di cui si nutre *l'art nouveau:* novità delle linee pure e dei contrasti in opposizione alle sfumature del chiaroscuro su cui si fondano le tradizionali calcografie e le più recenti litografie.[205]

Ed è all'*Esposizione Internazionale di Torino* del 1902 che avviene la consacrazione ufficiale della xilografia, che orienta quasi tutti gli editori verso la forma più antica del libro illustrato.[206]

Il Modernismo, imperante in Europa nel primo decennio del XX secolo, culla di rinnovate attenzioni alle forme 'minori' dell'espressione artistica, sprona così l'ambito della grafica editoriale a soluzioni innovative, talvolta sperimentali, comunque sorrette dal progresso tecnologico avviato già nel secolo precedente (basti ricordare la rivoluzione della fotografia e dei processi di riproduzione fotomeccanica che ne deriveranno).

---

[203] *Le edizioni Zanichelli 1859-1939,* Bologna, Zanichelli, 1984.
[204] *Ibidem.*
[205] *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit. p. 296.
[206] Cfr. A. Lugli, *Xilografi e illustratori dei "Classici del ridere",* in *Angelo Fortunato Formiggini un editore del Novecento,* a cura di L. Balsamo e R. Cremante, Bologna, Il mulino, 1981, pp. 265-277.

Per i *Poemi del Risorgimento* Pascoli non esita a suggerire i mezzi più moderni dell'illustrazione. Affascinato da una fotografia del dipinto *Garibaldi* (cfr. fig. 6) di Nomellini, il poeta si infiamma e fa partecipe l'amico – costringendolo per altro al silenzio assoluto – del suo progetto di un poema sul Risorgimento italiano per il quale il pittore è chiamato ad intervenire in veste di illustratore con 16 tavole e *«forse fregi di testa e di fine analoghi»*[207].

Nomellini all'epoca gode già di notevole fortuna, se non proprio di celebrità: nel 1904 è nominato professore al Collegio dell'Accademia di Firenze; partecipa di frequente alle Biennali di Venezia; per la VII edizione (1907) concorre, in unione alla Giovane Etruria, all'allestimento della *Sala del Sogno*, sacrario dell'arte simbolista;[208] è fra i divisionisti il pittore più seguito dalla critica.[209]

La fama raggiunta si riverbera persino negli ambienti di governo; nel 1911 è incaricato da Roma di organizzare la sezione di *Pintura de Italia* per la sesta *Exposicòn Internacional de Arte* tenutasi a Barcellona, nel cui catalogo compare appunto un suo dipinto, *Ditirambo*.[210]

(Cfr. fig. 23)

Entrare di nuovo nel libro è comunque un'operazione che porta ad allargare la cerchia dei fruitori, ed entrare in luoghi inaccessibili, a percorre – perché no? – strade dai risvolti anche economici. Si preoccupa immediatamente dell'editore e, avuta la certezza da Pascoli di poter lavorare con Cesare Zanichelli, gli scrive da Viareggio il 30 gennaio del 1911:

«Giovanni Pascoli m'induce scriverle perch'io possa intendermi con Lei riguardo alle illustrazioni che il Pascoli avrebbe desiderio ch'io disegnassi e dipingessi pe' suoi nuovi Poemi»[211]. Per i frontoncini in nero non ha preoccupazioni in quanto possono essere eseguiti *«nei modi consueti»*[212], quelli xilografici.

---

[207] Lettera datata Castelvecchio, 5 ottobre 1910; cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, catalogo della mostra, 1986, p. 49; P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, 1988, p. 87.
[208] *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit. p. 297.
[209] Cfr. G. Fanelli, E. Godoli, *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*, Firenze, Cantini, 1990, vol. 2, pp. 92-93.
[210] *VI Exposiciòn Internacional de Arte: catàlogo ilustrado* 1911, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Thomas, 1911, scheda n. 539, p. 60.
[211] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 30 gennaio 1911. Pubblicata in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit., pp. 304-305.
[212] *Ibidem.*

Le tavole scaturiranno invece da veri e propri quadri ad acquarello riprodotti e rimpiccioliti *«col mezzo della tricromia»*[213]. Non è estraneo alla scelta di un simile mezzo espressivo l'interesse diffuso per la novella strada dell'illustrazione libraria, quella fotografica, celebrata proprio nel 1911 dal *III Congresso fotografico di Roma* che fornì l'opportunità di soffermarsi e trattare con ampiezza di dettagli gli aspetti scientifici ed artistici emersi nella storia della fotografia attraverso un percorso di più di settant'anni.

Il lavoro è arduo e bisogna tenere il passo *«dell'alta poesia di Giovanni Pascoli»*; *«gli amatori ed i collezionisti»* sicuramente gradiranno il poema illustrato a colori, non solo per la *«tanta magnifica poesia»*[214] ma anche per la raffinata qualità delle illustrazioni. A seguito di questa premessa, giunge immediata all'editore la richiesta di quantificare la ricompensa per ogni tavola colorata, lasciandogli in un primo tempo l'opportunità di trattenere i quadri, per cui il compenso potrà essere maggiore, o di restituirli, terminato il lavoro di riproduzione.

Nello stesso giorno scrive a Pascoli implorando il suo sostegno affinché Zanichelli accolga il progetto nella sua globalità. Il lavoro cui si appresta è *«ben arduo»* ed abbisogna di studi, ricerche, di una intensa e vasta documentazione da cui possa gemmare *«un libro sontuoso»*[215].

Il pittore arde dal desiderio di por mano al lavoro concepito sui vasti orizzonti dell'enfasi lirica di Pascoli, segnata dal clima di fervoroso nazionalismo patriottico che si respirava nell' Italia giolittiana, acuito dalle celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità.[216]

L'editore accetta di buon grado la proposta (si dichiara *«contentissimo […] di avere un artista eccellente»* come Nomellini *«maestro del disegno e del colore ad illustrare l'opera poetica di Giovanni Pascoli nel cinquantenario della Unità d'Italia»*), per quanto non si esima dal ricordare all'artista i *«mezzi di un modesto editore»* di cui purtroppo dispone; prima di fissare il compenso accordato all'artista è d'obbligo comunque stabilire *«tutta la parte economica e finanziaria»*[217].

---

[213] *Ibidem.*
[214] *Ibidem.*
[215] Lettera di Plinio Nomellini a Giovanni Pascoli, 30 gennaio 1911, in P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* 1988, p. 104.
[216] *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit. p. 298.
[217] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, 1 febbraio 1911, *Ibid.*, pp. 305-306.

(Fig. 55) Zanichelli, Nomellini e Pascoli nel giardino della casa del poeta a Castelvecchio nel 1911. Foto di Alfredo Caselli.

E Pascoli tra il febbraio e il marzo del 1911 – poco più di un anno lo separa dalla morte – confida a Nomellini l'intero progetto che dovrà compiersi in tre volumi, ciascuno dei quali impreziosito da *«oltre i frontoncini e altri fregi a bianco e nero, due tricromie, fuor che il primo che ne avrà tre»* e prosegue con un pizzico di arroganza: *«Io aggiungo, di mio (ma son certo del fatto mio), che, se ti cadrà in taglio di farne una di più anche negli altri due volumi, la faremo accettare, a tutti i costi, a gli editori»*[218].

Il lavoro appare in tutta la sua complessa articolazione con scadenze precise per i singoli tomi, non scevro di suggestive interpretazioni e proposte di soggetti pittorici demandati all'artista unitamente a particolareggiate motivazioni. Dal momento che l'editore non avanza profferte finanziarie a compenso del lavoro, Nomellini gli sottopone una ragionevole proposta: la remunerazione domandata per ciascuna tricromia è di 300 lire.

[218] Lettera di Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini, febbraio-marzo 1911, in P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, 1988, p. 105.

La cifra è modesta, a detta del pittore, se raffrontata alle 500 lire ottenute per le cartoline[219] patriottiche dipinte in occasione delle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità. E nonostante la *«spinosa faccenda»* che la storia di questa edizione rivela, al termine del lavoro il pittore ricevette 1.200 lire per il diritto di riprodurre le quattro tricromie nell'edizione bolognese dei *Poemi del Risorgimento.*

Ne è testimone una ricevuta di pagamento autografa e bollata: *«Il sottoscritto dichiara aver ricevuto dal Comm. Cesare Zanichelli £ 1.200 (mille e duegento) prezzo convenuto per l'uso di riprodurre quattro miei acquarelli per il volume dei Poemi del Risorgimento di Giovanni Pascoli /Plinio Nomellini/ Viareggio 31 Maggio 1913/ Comm. re Cesare Zanichelli Editore – Bologna/»*[220].

Zanichelli intanto prende tempo: intende definire il progetto editoriale in tutti i dettagli prima di impegnarsi in profferte di pagamento che in seguito poi non sia in grado di mantenere. In una lettera a Nomellini del 16 febbraio 1913 dichiara apertamente il proposito di predisporre un'edizione elegante, non lussuosa; importante sì, ma *«tale che possa essere anche per il prezzo, non elevato, assai diffusa»*. Sull'apparato editoriale le intenzioni sono di adornare ciascuno dei tre volumi di due o tre tricromie, oltre che naturalmente di fregi, vignette e disegni in nero.[221]

Deciso a portare a termine un progetto illustrativo di grande impegno, forte del cieco appoggio di Pascoli, Nomellini sollecita costantemente l'ambizione dell'editore a far rivivere i fasti tipografici del passato, minimizzando i propri interessi economici, a confronto del merito artistico. Zanichelli, *«iniziatore di tanta impresa»* ha l'occasione irripetibile *«per dar rimostranza di quello che la nuova Italia può, seguitando magnifiche tradizioni, operare nell'Arte dello stampare e dello illustrare il libro»*[222].

Nel marzo del 1911 Nomellini si mette a lavoro per il primo volume, per il quale Pascoli aveva espresso le proprie preferenze nelle illustrazioni di *Napoleone* (cfr. fig. 54), ad apertura del libro, e nell'immagine di *Garibaldi mozzo a Roma o in America* (cfr. fig. 33) o

[219] Dal 1 ottobre 1869, data di nascita ufficiale della cartolina postale, sotto l'autorità dell'impero austroungarico, lunga strada era stata percorsa da questo artistico mezzo di comunicazione genuinamente europeo. De Carolis, Baruffi e Nonni, ad esempio, diedero prove felici in quest'ambito, fondamentale per la diffusione internazionale dell'*Art Nouveau.* Cfr. al proposito G. Fanelli, E. Godoli, *La cartolina Art Nouveau,* Firenze, Giunti Martello, 1985.
[220] Pubblicata in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit., nota 40, p. 299.
[221] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, del 16 febbraio 1911, *Ibid.*, pp. 307-308.
[222] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 2 febbraio 1911, *Ibid.*, pp. 305-306.

dei fratelli Bandiera.[223] Nel corso dell'estate il progetto dell'apparato illustrativo per il primo dei tre volumi progettati giunge a piena maturazione. Il 7 ottobre 1911 Pascoli invia una missiva a Nomellini che da principio lo rassicura dell'apprezzamento palesato dall'editore per il suo lavoro (*«Zanichelli, che parla anche per bocca d'altri, proclama bellissimo il trombetto e bellissimi tutti i disegni»*)[224] e lo sprona a proseguire con 14 disegni per frontoni e finalini, allegando per di più tre fitte cartelle entro cui è esposto con dovizia di particolari il piano delle illustrazioni per l'edizione dei *Poemi*. Le prime due tricromie sono già state preparate nel settembre dello stesso anno; sia Pascoli che Zanichelli ne sono assai soddisfatti.[225]

(Fig. 56) Plinio Nomellini, *Cavalcata notturna verso Novara*, 1911, acquarello su carta, illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

La collaborazione tra Nomellini e Zanichelli procede a gonfie vele, l'accordo è tale da spingere il pittore ad azzardare la proposta di due tricromie aggiuntive che elevi a 9 il

[223] Lettera di Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini, Bologna, febbraio-marzo 1911, in P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, 1988, p. 105.
[224] Lettera di Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini, 7 ottobre 1911, *Ibid.*, p. 142.
[225] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, 21 settembre 1911, in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit., p. 308.

numero delle tavole, così distribuite equamente nei tre tomi *«per ottenere più armonica compagine nell'adornamento dei volumi»*[226].

(Fig. 57) Plinio Nomellini, *Il Trombetta del Salto,* 1911, acquarello su carta, illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

Non basta; i disegni elaborati per i dintorni del testo hanno acquisito tale pregnanza da suggerire una loro evidenza autonoma. Nomellini rivolge direttamente la domanda all'editore: *«Crede lei che non sarebbe meglio stampare questi miei disegni in pagina intera? Frontone pel principio di un poema, finale per la fine?»*[227]

Ragioni economiche (il costo della riproduzione non muta sostanzialmente per la nuova ampiezza dello spazio ad essa riservato) ed artistiche (indiscutibile incremento in pregio e rarità dell'edizione) depongono a favore di una risposta affermativa; per questo si preoccupa di monitorare costantemente lo stato delle riproduzioni, affidate all'affermata

[226] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 18 novembre 1911, *Ibid.*, p. 309.
[227] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 19 novembre 1911, *Ibid.*, pp. 309-310.

casa milanese 'Alfieri & Lacroix'[228], una vera autorità nel settore, in grado di assicurare riproduzioni *«fedeli, nitide, senza ritocchi»*[229].

In un primo tempo Zanichelli accetta addirittura di stampare i disegni in nero a piena pagina,[230] mentre Nomellini sorveglia ogni fase del lavoro; sollecita costantemente l'invio da parte dell'editore delle prime riproduzioni dei suoi acquarelli per verificarne l'esecuzione e procedere così senza brutte sorprese.

Dal gennaio 1912 la vicenda subisce una piega imprevedibile; il poeta si ammala e muore ai primi d'aprile dello stesso anno. La gestione Bemporad frattanto, segnata dalla crisi economica strutturale degli anni che precedono il primo conflitto mondiale, accusa una battuta d'arresto.[231] Il grande libro del Risorgimento nazionale cade in disgrazia. Nelle lettere della malattia Nomellini non fa più cenno all'edizione dei *Poemi*, per non ferire la sensibilità del poeta; una del 29 marzo dimostra come da molto tempo il pittore e il poeta non fossero più in scambio epistolare; Nomellini, come numerosi altri, si affida prevalentemente alle notizie apparse su svariati quotidiani che parlano della guarigione del Pascoli (oltre che alle missive di Zanichelli)[232] e comunica prontamente a Pascoli la gioia di saperlo fuori pericolo, non senza lasciarsi fuggire un cenno ai disegni mancanti alla compiuta definizione del libro, tradendo così un interesse in verità mai cessato, semmai sopito[233]. Dopo la morte del Pascoli il problema diventa del tutto editoriale; da un lato l'artista, disponibile a celebrare il ricordo doloroso di un amico e di un altissimo poeta scomparso, e propenso a farsi luce nel campo della riproduzione delle immagini sul libro; dall'altro un imprenditore non pienamente convinto dell'esito felice di un simile prodotto editoriale, soprattutto perché irreparabilmente incompiuto.

---

[228] La 'Società anonima arti grafiche Alfieri & Lacroix', fondata nel 1898, aveva sede a Milano in via Mantegna 6; era specializzata non solo in lavori di tipografia ed editoria ma nelle riproduzioni fotomeccaniche e nella fornitura di *clichés* in nero e a colori, di cromotipie e di fotolitografie. Al proposito cfr. P. Trevisani, *Storia della stampa: con premessa generale all'Enciclopedia poligrafica,* Roma, Raggio, 1953, pp. 251-260.

[229] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 19 novembre 1911, in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit., pp. 309-310.

[230] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, 29 dicembre 1911, *Ibid.,* p. 310.

[231] Nel febbraio del 1911 chiude i battenti la succursale bolognese di via Indipendenza; Bemporad entra in contrasto con lo Stabilimento Poligrafico Emiliano, vende le azioni societarie e causa una perdita di capitale aziendale pari a 5.000 £. Vedi B. Della Casa, *La società anonima Nicola Zanichelli: un'impresa editoriale fra le due guerre,* in *Editoria e Università a Bologna tra Ottocento e Novecento,* a cura di A. Berselli, Bologna, Comune di Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1991.

[232] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, 22 febbraio 1912, in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit., p. 311.

[233] Lettera di Plinio Nomellini a Giovanni Pascoli, 29 marzo 1912, in P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* 1988, p. 154.

Nomellini pungola l'editore sottolineando come *«un libro di canti incitatore e nobilitatore, avrebbe degnissimo ufficio»*[234], specie con l'occhio proiettato alla fortunata impresa di Libia. Non lo distrae neppure il progetto dell'editore bolognese, poi mai realizzato, di eseguire le illustrazioni per un albo destinato ai ragazzi, sul modello di quello corredato dalle incisioni di Vico Viganò.[235]

Nomellini giunge sino a Bologna per prendere accordi diretti con Cesare Zanichelli, che gli prospetta addirittura l'eventualità di realizzare un albo (questo destinato ai poemi italici) separato, in cui confluissero disegni e tavole sino ad ora ideate e riprodotte; il trionfo dell'autonomia dell'illustrazione rispetto alla parola, l'albo, distinto dal testo dei *Poemi*, ha lo scopo di *«far pensare a quello che sarebbe stato il volume completo, e nel tempo stesso apparire postumo omaggio alla memoria del grandissimo. Idea nobilissima!»*, come ricorderà amaramente lo stesso Nomellini a Mariù sul principio del 1913, a progetto ormai naufragato.[236]

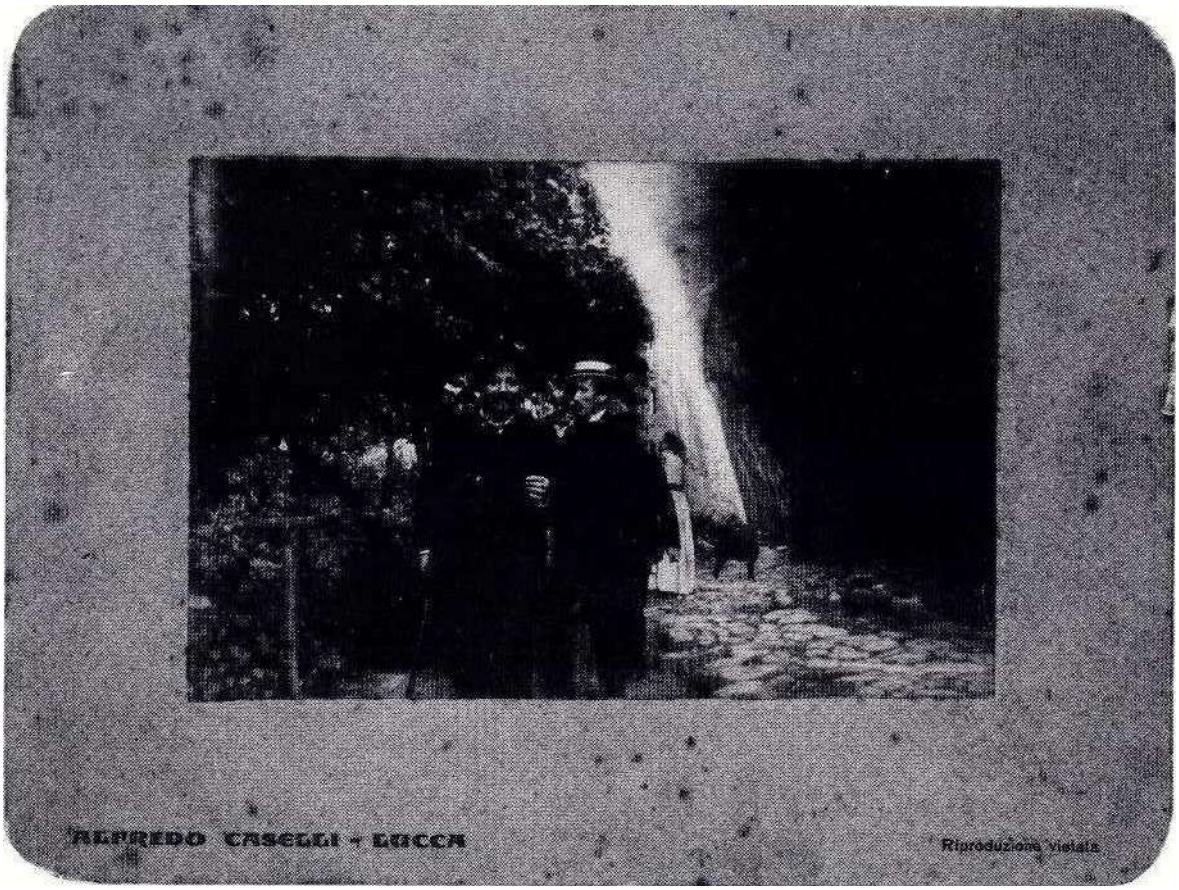
A una lettera rivolta a Nomellini, databile ai primi di gennaio 1913 e conservata oggi in minuta tra le carte Zanichelli,[237] l'editore affida il compito di puntualizzare la propria posizione di abbandono dei progetti iniziali: non è possibile a suo avviso dar corso al progetto editoriale come si era andato definendo in passato; il testo incompiuto è incommensurabile alle illustrazioni, sovrabbondanti al suo confronto. Non resta che la scelta fra due possibili esiti: o rinunciare completamente alle immagini o ridurle drasticamente alle sole quattro tricromie già zincografate. Zanichelli non dimostra alcun dubbio al riguardo, certo del fatto che *«con tutti i disegni la pubblicazione diventa un albo di disegni di Nomellini più che una pubblicazione di Pascoli»*[238].

Al principio del 1913 una lunga e vibrante lettera mette al corrente la sorella del poeta della notizia della ritirata di Zanichelli dai progetti iniziali. Il piano illustrativo dell'edizione ne esce stravolto, mutilato dei disegni (sia colorati che in bianco e nero) e della copertina con l'immagine degli ultimi sogni di Iacopo Ruffini che morendo scorge trasognato *«l'aurora della redenzione italiana»*. L'editore accampa come giustificazione

---

[234] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 25 febbraio 1912, *Ibid.*, p. 160.
[235] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, 28 maggio 1912, in *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, op. cit., pp. 311-312. Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 30 maggio 1912, *Ibid.*, pp. 312-313; lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 6 luglio 1912, *Ibid.*, p. 313.
[236] Lettera di Plinio Nomellini a Mariù Pascoli, 20 gennaio 1913, *Ibid.*, pp. 314-316.
[237] Tale minuta non divenne mai lettera inviata al pittore; *Ibid.*, nota 58, p. 302.
[238] Lettera di Cesare Zanichelli a Plinio Nomellini, ante 20 gennaio 1913, *Ibid*., pp. 313-314.

della rinunzia ai disegni la sproporzione tra strofe e figure; come sua inveterata abitudine esita a promuovere la pubblicazione di un'opera incompiuta; ma questo non è sufficiente a mortificare ancor più un volume *«orbato»* e *«mozzo»* per le sventure del fato.[239] Le argomentazioni di Nomellini affidate principalmente a questa lettera avversano le incertezze dell'editore sul fronte della necessità di affermare il predominio delle ragioni del cuore su quelle della ragione. Come se il nome di Giovanni Pascoli fosse esente dalla speculazione editoriale in virtù del valore letterario e poetico delle sue pagine.



(Fig. 58) Giovanni Pascoli e Plinio Nomellini nel giardino della casa del poeta a Castelvecchio, sullo sfondo, Mariù e il cane Gulì, nel 1911. Foto di Alfredo Caselli.

«Non ci si soffermi dunque ad un piccolo ostacolo di convenienza editoriale. […] cosa triste che io dovessi speculare sul nome di Giovanni Pascoli»: con queste parole Nomellini, che immaginiamo non all'oscuro degli ingranaggi propri della logica editoriale, cerca nella sorella Mariù una sensibile preziosa alleata nei confronti di Zanichelli, spregiudicato al punto da spingerlo a vendere ad altri editori i suoi disegni (la pirateria editoriale non è merce rara, sospinta dagli editori stessi che vi intravedono un fattore di

[239] *Ibid.*, p. 302.

dinamismo e flessibilità di mercato).[240] Ciò senza il sospetto che il nocciolo della questione ruoti intorno a meri interessi di profitto ed utile economico, se è vero che Nomellini, a quasi due anni dall'inizio della *«spinosa faccenda»*, non ha ricevuto ancora la benché minima parte del compenso accordatogli, almeno per il lavoro sinora svolto, nonostante Pascoli lo avesse esortato più volte ad abbandonare ogni scrupolo verso l'editore. La posizione assunta poi dinanzi a Zanichelli dimostra una nuova pronuncia. Abbandonate le toccanti dichiarazioni d'affetto, riservate a Maria, Nomellini sostiene la propria parte con enfasi composta ma decisa, a tratti perentoria. Ogni preoccupazione relativa all'incompiutezza del testo è vana, così come il timore di presentare un'edizione sproporzionata nel delicato equilibrio di parole e immagini.

«Io sono del sicuro parere che il volume in cosiffatta maniera composto, sortirà felice esito»; incontrerà l'interesse del pubblico e *«resterà degno omaggio pel grande disparito»*[241].

A seguito della brusca interruzione di una collaborazione editoriale che si sarebbe detta ormai prossima alle battute finali (l'annuncio dell'imminente uscita del volume era giunto sino all'aula parlamentare, se dobbiamo credere alle parole di Nomellini),[242] la corrispondenza con Zanichelli si colora dei toni freddi dell'incomprensione e della divergenza; alcuni accenti piegano persino a malcelata ironia, dopo il tentativo dell'editore di alleggerire il *cachet* da tempo convenuto per ciascuna tricromia, comunque insufficiente a ripagare le spese e i numerosi viaggi intrapresi per la ricerca e la realizzazione pittorica.

La conclusione dell'intricata ed alterna vicenda data all'aprile-maggio del 1913. A pubblicazione ormai perfezionata, ridotte a quattro le tricromie [esaltate nel contrasto cromatico del cartoncino nero su cui vengono inquadrate, si susseguono *Napoleone e i due Titani* (cfr. fig. 54), per il poema su Napoleone, *Cavalcata notturna verso Novara* (cfr. fig. 56), che immortala lo splendido notturno di *«una scena fantastica … di cospirazione carbonara»*[243], *Garibaldi fanciullo a Roma* (cfr. fig. 33) ed *Il Trombetta del Salto* (cfr. fig.

[240] Lettera di Plinio Nomellini a Mariù Pascoli, 20 gennaio 1913, *Ibid.*, pp. 314-316.
[241] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 21 gennaio 1913, *Ibid.*, p. 316.
[242] Lettera di Plinio Nomellini a Mariù Pascoli, 4 febbraio 1913, *Ibid.*, pp. 316-317.
[243] Lettera di Giovanni Pascoli a Plinio Nomellini, 28 gennaio 1911, in P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, 1988, p. 102.

57)] i *Poemi del Risorgimento* escono incompiuti e postumi nell'aprile-maggio del 1913 con la copertina di De Carolis.[244] (Cfr. fig. 34)

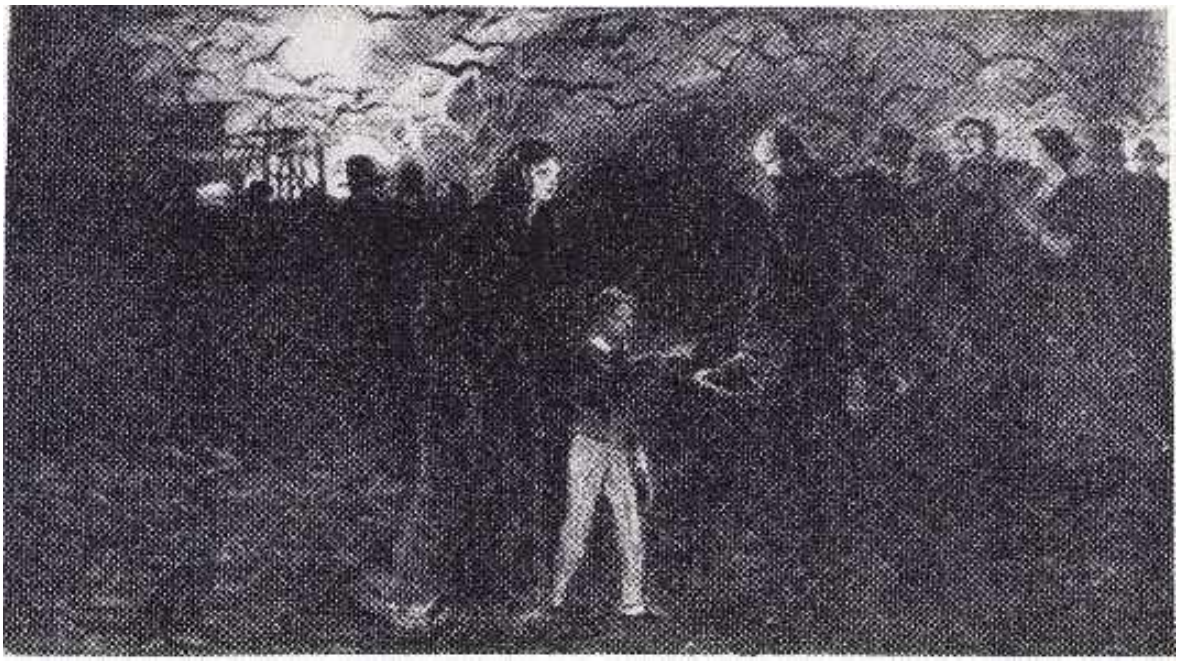
Al pittore resta l'amaro rimpianto (e il danno economico) di lasciare inediti i diciotto disegni in nero da tempo predisposti nel vano tentativo di comporre almeno l'albo d'appendice; con spudorata insistenza non omette di ricordare all'editore – l'ultimo tentativo risale al 13 aprile,[245] poche settimane prima della pubblicazione – l'*«intero danno […] spirituale e materiale»*[246] che gliene sarebbe derivato.

(Fig. 59) Plinio Nomellini, *Aquila,* 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x48 cm., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Nulla valse a convincere Zanichelli ad impegnare ulteriori risorse nell'allestimento di un'edizione comunque mutilata dalla morte improvvisa del Pascoli, giudicata forse indegna di quell'alta poesia cui i lettori, l'editore e lo stesso amico illustratore tenevano fisso lo sguardo.

[244] Cfr. *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* op. cit., nota 64, pp. 303-304.
[245] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 13 aprile 1913, *Ibid.,* p. 320.
[246] Lettera di Plinio Nomellini a Cesare Zanichelli, 15 marzo 1913, *Ibid.,* pp. 318-319.

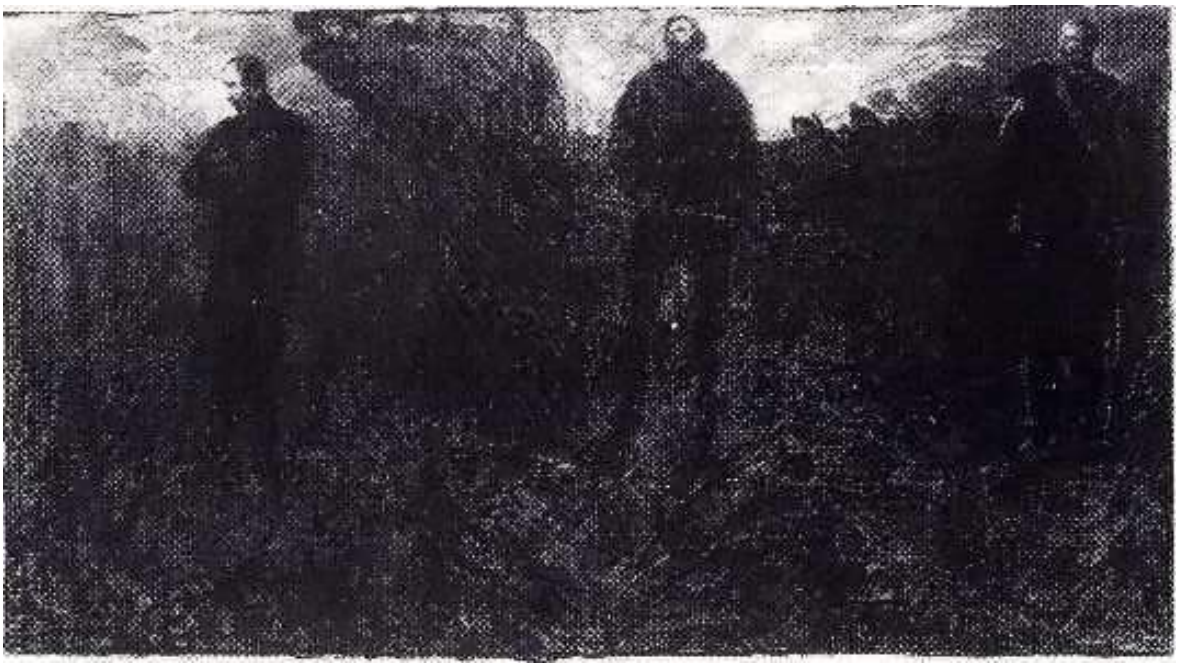
(Fig. 60) Plinio Nomellini, *I Templari*, 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x42 cm., firmato a.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.



(Fig. 61) Plinio Nomellini, *Mazzini giovinetto porge l'obolo all'esule nel porto di Genova,* 1911, progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, ubicazione ignota.

(Fig. 62) Plinio Nomellini, *I martiri dello Spielberg,* 1911, acquarello e inchiostro su carta, 20x31 cm., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, n° 100465.

(Fig. 63) Plinio Nomellini, *Giuseppe Mazzini nel carcere di Savona,* 1911, acquarello su cartoncino bianco, 27x40 cm., firmato b.s., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.



(Fig. 64) Plinio Nomellini, *Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi e Carlo Alberto*, 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x42 cm., firmato b.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

(Fig. 65) Plinio Nomellini, *Anita Garibaldi a cavallo*, 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x40 cm., firmato a.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Si riproduce qui di seguito, essendo ormai di difficile reperimento, l'articolo d'argomento pascoliano che Nomellini pubblicò su «La Nazione» dell' 8-9 settembre 1940. Scritto a quasi trent'anni di distanza dalla morte del poeta, restituisce la cronaca dell'incontro – l'ultimo – che il pittore ebbe con lui a Castelvecchio nell'estate del 1911: occasione di lieta convivialità ma soprattutto di affermata intesa ideologica nel segno di un nazionalismo erubescente e visionario. È facile avvedersi, tuttavia, come non si possa concedere troppo alla neutralità di questa cronaca o alla sua capacità di restituire intatto il clima ideologico di quel tempo che, rivissuto dall'artista nella prospettiva degli anni '40, è forzato a prefigurare ben altri destini: quelli del Regime e dell'ormai avvenuta integrazione ad esso. Badando a tale singolarità di lettura – del resto abbastanza diffusa e partecipata dalla cultura dell'epoca – è opportuno riproporlo a conclusione di questo studio e insieme come testimonianza ulteriore dello stile e delle innegabili doti linguistiche di Nomellini, qui, come altrove, impegnato in una prosa tra l'aulico e lo sperimentale che non nasconde, ma anzi esibisce, il debito con Viani. Quel Viani che, riconosciuto compagno di vita oltreché d'arte, fa la sua comparsa, proprio nella chiusa dell'articolo, come portavoce della «*rivoluzione*» che attende «*la grande proletaria*»[247].

«Nell'estate del 1911, il poeta mi scrisse: *"Disegnami un modellino che voglio far dipingere, da uno di qui, attorno alla mia stanza. Ha da essere un ramoscello d'albatro; albero italico: foglia verde, fior bianco, frutto rosso".*

Da quella stanza, s'apriva gran vista: la Pania ed il Monte Forato, nella lontananza; risonava la Corsonna, e giù per le valli, le nubi rapide, stendevano tappeti azzurri sullo stormente verde dei castagni. A capo del letto era scavata una nicchia e, traverso il vetro che la copriva, affacendiò delle api intente alla diurna opra. Il Pascoli lavorava come se quel lieve ronzio lo incitasse a far versi dolci, al modo dell'insetto d'oro, il miele. Presto, all'invito amicale salii a Castelvecchio col modellino, e con un bel pesce. Il poeta che, dall'alto, m'aveva scorto, si avviava ad incontrarmi, e, fissando il cesto del pesce esclamò che pur lui aveva apprestate le trote: tagliatelle romagnole, pesce che sà d'arzillomarino, e quello che odora d'ontano; ma sarà gran gusto, specie con certi riposi di vino Garfagnino. Così, pieni di letizia, io col cestino, lui con una canna che faceva girar per aria, come gente qualunque, si rendeva il bongiorno ai contadini scesi per la messa, ed alle donne. La Maria

[247] Cfr. P. Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, 1988, p. 174.

mi tolse il cestino del pesce, e, scusandosi per riguardare le faccende di casa, disse facessimo il nostro comodo, nell'attesa delle campane, ed esatti, soggiunse.

Le prode si steppavano, che già il ricolto del frumento era fatto; sui margini dei campi, la vite arrossava, ed i grappoli rilucevano sotto il cielo variegato di nuvoline bianche. Una placida soavità sembrava cullasse il sonno dell' Estate moritura.

La colazione ci trovò bramosi, il poeta complimentava la sorella, e, trovando tutto buono, diceva che nell'aria leggera, c'era sentore d'amicizia verace: Romagna e Lucchesia insieme. Fierezza e gentilezza.

Come di solito viene nel trapasso della stagione; Gesù, disse la Maria, e ad un chiocciar di gallina, ed un pigolio che s'udiva, uscì fuori perché si dasse [sic] ricovero, ai dispersi, che un improvviso tronìo di cielo aveva scompigliati. Ritornò allegra; di fuori c'era diluvio d'acqua e grandine, mentre il fratello ch'era rimasto un po' tacito, ripensando forse agli anni della sua giovinezza, dove per lui non c'era ricovero per libertà e dolore. Ma insomma, come riscuotendosi, ora si stava bene, ed almeno il poco che s'ha, si trova buono.

In quel momento il sole riapparito, faceva colar sui vetri le sue perle dorate. Usciti fuori, un gran chiacchierio di uccelli ci salutò; il poeta, col volto nella luce, sembrava attorniato da una vivida aureola.

Così, si dice dei profeti e pei santi. Guarda che mirabilia, parlò; le nubi folte e rosse salgono e compongono figurazioni eroiche. Garibaldi cavalca la bianca giumenta e brandisce la spada di fuoco; lo seguono le legioni, lo seguono Mameli e Manara. Spicca nella lontananza vivida di ametista la nave dei Mille. Rivedo uscire i Carbonari dalle foreste cupe, rivedo i Bandiera e i Pisacane.

Questi spettacoli che tutte sere, contemplo, mi esaltano e mi incitano per grandi canti, dimentico del tempo torbido che avvelenava la nostra giovinezza, che ci faceva venire alla mente il disperato anatema del Machiavelli:

"... in ogni parte del mondo ove il sì suona non istimo persona".

E di quell'Italia sepolta, il cui nome sulla tomba era simile ad oltraggio, si disperda il ricordo di oggi. Ci attenderà tempesta, ma certo un'alba saluterà l'uomo che comanderà un popolo perché riveda il volto di Roma, e ne intenda il destino: risolleverà dall'ombra le

anime che vi sprofondavano; esci dalla foresta e fa la nave per questa Italia e per la sua fortuna.[248]

***

Tant'io, come la Maria, pensavamo che non soli s'ascoltava, sibbene una moltitudine nell'attesa di rivelazione. Voltomi confuso alla dolce sorella, vidila dall'aspetto allucinata, che paventasse come quei momenti felici non fossero duraturi, e che nel cielo, una diaccia ventata, svolgesse le pagine del libro della morte. Già, occultata, la morte, vigilava il fratello.

Ebbi subito voglia d'abbracciarlo, se la coscienza dell'essere un tapino pittore, non mi avesse rattenuto uguagliarmi all'enunziatore di nuovo Evangelio. Ma come lui della mia mossa d'animo si fosse accorto porgendomi il braccio e sorridendo, si mise a discorrere di Paolo Uccello, e dei passeri e fringuelli che allevava.

Fu l'ultima volta che vidi il poeta. Nel mio ritorno, ripensavo alle ore trascorse, come intraviste nel sogno. La luna imbiancava la nebbia sopra il lago di Massaciuccoli; le acquaiole, prime nunziatrici del transito estivo, volteggiavano lente, spandendo il loro umido richiamo. Così, giunto a Viareggio verso casa mia, m'incamminai pel battito del mare al fianco della pineta, quando, improvvisa, un'ombra mi si parò avanti. Dalla voce di saluto m'accorsi che era Viani. Sapendo della mia gitarella, era ansioso di nuove. Una nave guerriera, al largo, col suo riflettore frugante le lontananze tirrene, c'investì di luce.

"T'ha detto della rivoluzione? A quando? La rivoluzione? Quale? Ma non sai che è cominciata, la grande proletaria s'è mossa".

Vidi negli occhi del Viani un lampeggio. Fermatici in una baracchetta ove si dava da bere, discorrendo a lungo di quello che avevo inteso dal poeta, il Viani si picchiava forte nella testa, ripetendo: *"verrà, verrà"»* [249].

***

«Per mare e sabbie i giovinetti eroi in sentinella, danno il "Chi va là?" – Quella ch'è dentro noi, ch'è innanzi voi, ch'è sopra voi: l'Italia, eroi, che va!»[250].

---

[248] Id., pp. 175-176.
[249] Plinio Nomellini, *Conviviale Pascoliano,* in "La Nazione", 8-9 settembre 1940.
[250] G. Pascoli, *I Poemi del Risorgimento. Inno a Roma, Inno a Torino,* Bologna, Zanichelli, 1913.

CATALOGO DELLE OPERE

"La Natura è un tempio ove viventi colonne lasciano
talvolta uscire confuse parole; l'uomo vi passa
attraverso foreste di simboli che lo osservano
con sguardi a lui familiari." [251]

"ANALISI DÌ DIECI OPERE SIMBOLISTE DEL PITTORE PLINIO NOMELLINI COMPRESE NEGLI ANNI 1899-1907"

La sinfonia della luna

(Fig. 66) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 175x345 cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Esposizioni

III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, sala T, Venezia 1899.

Bibliografia

III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1899.

IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1901, p. 160.

A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi,* F. lli Alinari Ed., Firenze 1902, p. 184.

A.A.V.V., *Il Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli,* Vallardi Ed., Milano [s.d.] (1902 ca.), p. 386.

P. Bacci, *P.N.,* "La Nazione", Firenze, 31 marzo 1908.

R. Chiti, *P.N. poeta?,* "La difesa dell'Arte", Firenze, 18 marzo 1910.

V. Pica, *Artisti contemporanei: P. N.,* "Emporium", Bergamo, dicembre 1913.

V. Pica, *Mostra individuale del pittore P. N.,* Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1924.

C.V., *P.N.,* "Il Telegrafo", Livorno, 29 giugno 1925.

C. Venturi, *P.N.,* "Liburni Civitas", Livorno 1931, a. IV fasc. I, p. 10.

[251] In intestazione, C. Baudelaire, *Corrispondenze,* da *I Fiori del Male*, 1857, vv. 1-5. Trad. it. di L. De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1991.

F. Agnello, *P.N. Pittore e poeta,* “L’Ora”, Palermo 29-30 dicembre 1932.

A. Franchi, *I Macchiaioli toscani,* Garzanti Ed., Milano 1945, p. 244.

V. Rocchiero, *P.N.,* “Liguria”, Genova, settembre- ottobre 1958, pp. 11-12.

R. Monti, G. Nudi, *Nota biografica,* in P. N., Firenze 1966.

E. Crispolti, *Vicende dell’immagine fra naturalismo, divisionismo e fauvismo,* “L’Arte Moderna”, F. lli Fabbri Ed., Milano 1967, n. 64, vol. VIII, p. 23.

Bellonzi, Fiori, *Archivi del divisionismo,* Officina Ed., Roma 1968, vol. II, n. IV.38, p. 78, tav. 1033, p. 207.

A.A.V.V., *Mostra del divisionismo italiano,* Palazzo della Permanente, Milano 1970, p. 152.

C. Nuzzi, *P.N.,* Tipografia artigiana fiorentina Ed., Firenze 1978, pp. 7, 23.

S. Berresford, *Italy, in Post-Impressionism,* Royal Academy of Arts, London 1979-80, p. 243.

A.A.V.V., *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915,* Palazzo della Permanente, Milano 1979, p. 164.

A.M., Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900,* Einaudi Ed., Torino 1981, p. 143.

G.F. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo,* Stringa Ed., Genova 1981, p. 82, tav. 318, p. 295, tav. 319, p. 296, tav. 320, p. 297, tav. 321, p. 298.

G.F. Bruno, *La pittura in Liguria dal neoclassicismo al divisionismo,* in *Bolaffi Catalogo dell’arte Italiana dell’ Ottocento,* n. 12, G. Mondadori Ed., Torino 1983, tav. p. 63 (pannello centrale in alto).

G.F. Bruno, *Giuseppe Cominetti,* Stringa Ed., Genova 1983, p. 9.

G.F. Bruno, *Domenico Guerello,* catalogo della mostra, Stringa Ed., Genova , dicembre 1984, p. 17.

G.F. Bruno, G. Matteucci, E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini,* catalogo della mostra, Genova, Stringa, 1985, p. 126.

R. Monti, G. Matteucci, *I Postmacchiaioli*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1993, pp. 76-77.

G. Bruno, *Plinio Nomellini,* edizione Italiana Petroli, Genova, Erga, novembre 1994, tav. 42-46, pp. 211-212.

S. Bietoletti, M. Dantini, *L’Ottocento italiano: le storie, gli artisti, le opere,* Firenze, Giunti, 2002, p. 338.

A.S. Tosini, *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d’arte moderna di Novara,* catalogo della mostra Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005, p. 33.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [pp. 48-49]

F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, *Il Simbolismo in Italia,* catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 22.

F. Mazzocca, C. Zevi, *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra,* catalogo della mostra, Milano, 24 ORE Cultura, 2016, pp. 46-47.

Analisi

Esposto alla *III Biennale d'arte di Venezia* del 1899,[252] acquistato poi dalla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, il polittico *La sinfonia della luna* suscitò l'ammirata segnalazione di Vittorio Pica per le «mirabili doti di composizione e di fattura» e il «senso squisito della decorazione, riconfermato altresì dalla cornice[253] così elegante» tanto da esprimere la più solida fiducia in questo «giovane ed ardimentoso pittore toscano»[254].

Nell'opera sognanti figure femminili appaiono delinearsi sullo sfondo di marine tirreniche: bagnate dall'argentea luce lunare, le pallide eroine si muovono come sacerdotesse dell'incanto naturale e messaggere di una nuova era.[255] Nel riquadro superiore, la figura della veggente, pensosa, posa seduta in fascianti abiti rossi.[256]

La luna vaga sopra una terra arcaica e magica in cui la contemplazione prevale sull' idea di ambiente naturale coltivato dalle mani dell'uomo, che compare solo accennato nel particolare centrale antistante la donna. È la stessa luna che per Pascoli *«andava su per orli gialli / di nubi, in fuga»*[257].

Attraverso l'atmosfera crepuscolare con l'astro della notte che si rispecchia nell'acqua si vuole così riprendere il *leitmotiv* simbolista riconducibile all'equazione tra acqua e femminile (acqua = luna = notte = donna). Lampante, già solo nel titolo, l'analogia tipica tra suoni e natura, suoni ed arte, ad eco delle *correspondances* così care alla poetica di Baudelaire.

Nel *Canto Novo* di D'Annunzio - una cronaca in versi di una vacanza estiva di due giovani amanti in simbiosi con l'ambiente circostante - il motivo ispiratore delle liriche è appunto la luna e la calda estate mediterranea.

---

[252] Una Biennale che vede, anche in sede internazionale, una folta presenza di opere idealistiche, da Khnopff, a Whistler, a Hodler, a Crane, a Klimt, a Frédéric e fra gli italiani Sartorio, De Carolis, Marius Pictor.
In tale occasione Nomellini espone solamente *La sinfonia della luna,* opera n. 26 in sala T.
Cfr. *I Postmacchiaioli,* (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p. 202.
[253] La cornice è di legno dipinto d'oro.
[254] V. Pica, 1899, p. 121, con ripr.
[255] Cfr. U. Sereni, 1990.
[256] Cfr. S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento italiano: le storie, gli artisti, le opere,* Firenze, Giunti, 2002, p. 338
[257] *Gog e Magog,* in G. Pascoli, *Poemi Conviviali,* Bologna 1905.

(Fig. 67) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna*, 1899, olio su tela, 150x60 cm., pannello centrale in alto, firmato e datato in basso al centro: «Plinio Nomellini 1899». Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Si avverte la scoperta della natura come corpo e il proprio corpo come natura: il mondo si annulla nell'io, e viceversa, secondo un fondamentale motivo che si ritrova in tutti gli autori del primo Decadentismo. L'io poeta si percepisce come una scintilla di vita nel gran fuoco universale, nel gran corpo vivente e animato della natura; perciò ambisce a fondersi in questa che è, per lui, l'unica possibile divinità. C'è da supporre che siano stati proprio questi versi ad ispirare Nomellini nel periodo di maggior contatto con il poeta.

«O falce di luna calante
Che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual messe di sogni
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!»[258]

Anche il componimento *Plenilunio* in *Il cuore nascosto* di Angiolo Silvio Novaro, co-fondatore col fratello Mario della rivista letteraria «La Riviera Ligure», ben si presta ad essere fonte d'ispirazione per Nomellini, amico intimo di entrambi:

«Luna tonda
e rossa, sul mare.
Fuoco di raggi danza
sull'onda scura.
Plenilunio
magico momento.
Volano i miei pensieri
lanugine nel vento.
Assaporo profonde
emozioni, nel silenzio.
Dammi la mano e la vita
E usciamo: la luna c'invita...»[259]

La figura della veggente invece, quasi in controluce, rischiarata dalla luna piena è pensosa. Avrà il dubbio di Leopardi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia?*

«Cha fai tu, luna, in ciel?
Dimmi, che fai, silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai, contemplando i diserti; indi ti posi.
Ancora non sei tu paga di riandare in sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga di mirar queste valli?»[260]

Queste furono nitide immagini che indubbiamente balenarono nell'immaginario del pittore al momento della stesura del soggetto sulla tela.

[258] Cfr. G. D'annunzio, *O falce di luna calante*, X, in *Canto Novo*, Roma, Sommaruga Ed., 1882, vv. 1-4.
[259] A.S. Novaro, *Plenilunio* in *Il cuore nascosto*, Milano F. lli Treves, 1889, vv. 1-12.
[260] G. Leopardi, *Canti, XXIII, Canto notturno*, Firenze 1831.

Come ha sottolineato lo studioso Gianfranco Bruno, nel dipinto il credo simbolista si afferma nella sua esplicazione più vasta, non ancora però ridondante come avverrà, più tardi, nel *ciclo del mare*. Il riferimento a Böcklin è evidente, così come il compiersi di quel rituale decorativo del segno che, sull'imprestito klimtiano, accompagnerà tutta la produzione successiva dell'artista. Nell'opera una grande concentrazione espressiva, e il tema caro a Nomellini, della fonte di luce come scaturigine di vita, trova un'espressione, certo letteraria, nella formulazione d'insieme, nell'impianto a scomparti del quadro, decisamente emozionata per quel riassorbirsi nelle soluzioni divisioniste e simboliste di un'effettiva trasfigurazione fantastica della materia espressiva.[261]

A fine secolo Nomellini è già sulla via di assumere una figurazione di racconto di più vasto respiro all'interno dell'immagine, e si appresta, dopo aver suggerito atmosfere, sentimenti, stati psicologici, a dipingere storie addensanti significati letterari, storici, sociali. La fusione linguistica tra «visione», e dunque tecnica impressionista e divisionista, e «simbolo», cioè figurazione a *ductus* lineare Liberty e completezza di presenza plastica, è un fatto ormai pienamente raggiunto.[262]

Proprio sul volgere del secolo, il Simbolismo del pittore inclina su quei contenuti a carattere prevalentemente letterario che costituiranno il filo conduttore della sua immagine negli anni successivi. Il primo avvicinamento dell'artista all'ideologia simbolista avviene tramite il rapporto, oltre che con la particolare caratterizzazione dell'immagine puntinista belga, con la poesia intimista e lirica di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi nel periodo genovese[263] e con i così detti *peintres de l'âme* francesi. La conoscenza, attraverso le Biennali, dell'opera di Puvis De Chavannes, Von Stuck, Redon, Whistler, Khnopff, Klimt, la meditazione sull'opera di Böcklin nell'ambiente fiorentino, ricco di istanze simboliste, avviano poi Nomellini verso una contenutistica più dichiaratamente ideista.

---

[261] G. Bruno, *Nomellini in Versilia: 1900-1919,* in *Plinio Nomellini. La Versilia,* (a cura di), G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolocchi, U. Sereni, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio-20 settembre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 12.
[262] *Ibidem,* pp. 13-14.
[263] Nel 1898 vengono pubblicate *Lettere di Crociera* e *Piccoli poemi d'autunno* di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Al 1895 risale invece la pubblicazione del *Libro dei frammenti.*

(Fig. 68) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna*, 1899, olio su tela, 105x127 cm., pannello laterale destro, siglato b.d., Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

In uno studio recente Raffaele Monti così si esprime a proposito dell'opera: «Se l'*Isotta* mediterranea, in questa *Sinfonia* intenta a guardar fisso lo spettatore ha curiose identità iconografiche e di posa con la parigina alla moda della *Reverie* di Corcos,[264] il frangersi scaglioso dei flutti sulle rocce rammemora analoghe soluzioni d'effetto nell'*Ulisse* böckliniano; e le rocce stesse rammentano la *Toteninsel* (Isola dei morti) od il *Prometeus*; ed anche le due vestali dello scomparto sinistro, sebbene espresse in un'aura di tardo preraffaellismo alla francese e non (come nelle pale profane di Rossetti), sembrano *Isolde* e *Branganie* nell'atto dell'attesa notturna»[265].

In questa fase l'artista introduce sempre più decisamente inflessioni ispirate all'ambito secessionista e monacense, a partire dalle plumbee gamme di colore che nei verdi e negli azzurri ricordano Böcklin e Von Marées, all'eroicità della natura capace di generare figure mitiche e primigenie, ma costruite attraverso una pennellata franta e iridescente derivata

[264] L'opera di Vittorio Matteo Corcos era stata esposta a Firenze, in occasione de "La Festa dell'Arte e dei Fiori", 19 dicembre1896 - 31 marzo 1897. A tal proposito cfr. *Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897. Catalogo della Esposizione di Belle Arti*, Firenze, Tipografia di Salvadore Landi, 1896.

[265] R. Monti, *Torre del Lago. Il "Club della Bohème". Lorenzo Viani,* in *I Postmacchiaioli*, (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p.77.

dalla lunga pratica del colore diviso e tradotta in lunghi segni decorativi a cui non era estranea la lezione del linearismo alla Klimt e dei post impressionisti che operavano nel sud della Francia.[266] Gradualmente Nomellini intensifica il valore plastico degli impasti, creando tracciati ondulati in cui il colore si accorpa per coaguli turbinosi, soprattutto nelle nubi del cielo e nella spuma del mare, e dà origine ad una circolarità spaziale interna all'immagine.

(Fig. 69) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna*, 1899, olio su tela, 105x127 cm., pannello laterale sinistro, siglato b.d., Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Nomellini si aggancia così alla poetica romantica della forma indistinta, teorizzata da Ruskin[267] secondo il principio del *Trattato sul Sublime* di Burke: «In natura immagini

[266] Cfr. A.S. Tosini, *Dal verosimile al vero, dall'immaginario alla retorica, pittura di storia nella raccolta Giannoni*, in *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara,* (a cura di), A. Scotti Tosini, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 16 aprile-3 luglio 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005, p. 33.
G. Bruno, *Divisionismo e Simbolismo*, in *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, (a cura di), G. Bruno, Ufficio relazioni esterne Cassa di risparmio Genova e Imperia, Avegno (GE), Stringa, 1981, p. 72.
[267] Ruskin, nelle sue "leggi dell'evanescenza" (in *Modern Painters)*, indicava la polivalenza della poetica dell'indistinto: la nebbia significava nel XVIII secolo l'allontanamento da Dio e l'oscurità del destino dell'uomo, "l'impossibilità di rivelazione", ed era anche la metafora di turbamenti politici. Cfr. *La peinture allemande à l'époque du Romantisme,* Paris 1976, p. 43.

scure, confuse, incerte hanno un potere più grande sull'immaginazione per suscitare grandiose passioni di quelle che sono più chiare e più nette»[268].

Il polittico ebbe grande fortuna al tempo dell'esposizione a Venezia e fu lodata dallo stesso Pellizza da Volpedo[269], oltre a suscitare entusiasmo tra letterati e poeti. La critica recente ha rapidamente liquidato il dipinto, facendolo segno ad accuse di superficiale attenzione per i temi letterali.[270] A prescindere dalla pur nobile qualità pittorica che l'opera rivela, si è già accennato al fatto che sul finire del secolo Nomellini assimila la cultura simbolista europea e chiarisce quale prevalente nucleo della sua ispirazione l'atteggiamento idealista. *La sinfonia della luna*, per la raffinata sintesi di elementi di cultura e di elementi di immaginazione evocativa e poetica che manifesta, può essere considerato un dipinto fondamentale della sua maturità, e insieme un testo di non secondaria importanza nella storia del Simbolismo italiano di fine secolo. L'apprezzamento di Pellizza può anche passare in secondo piano, resta il fatto che sui versanti diversi del Simbolismo italiano, l'opera si colloca ad un punto di incontro tra il "Simbolismo naturale" e il "Simbolismo psicologico", eludendo, per il momento, il pesante allegorismo che caratterizzerà la più tarda produzione idealista dell'artista.[271]

Tra il 1898 e i primi anni del Novecento Nomellini esegue una serie di opere, sempre di ispirazione e tema simbolista; *L'autunno latino, La colonna di fumo,* il *Ritratto dell'architetto Conti.* Questi dipinti, nati tra Genova e Torre del Lago, costituiscono i precedenti, insieme alle opere degli stessi anni di ispirazione più naturalistica come *La sera* ed *Ore quiete*, di quell'attività di illustratore simbolista che l'artista portò ad esiti di raffinata eleganza nelle pagine de «La Riviera Ligure», tra 1901 e 1904.[272]

---

[268] Cfr. A.M. Damigella, *Il mare e l'immaginario simbolista: miti antichi e nuovi,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze*, (a cura di), E. Bardazzi, A.M. Damigella, S. Fugazza, M. Margozzi, D. Matteoni, R. Miracco, D. Palterer, F. Ragazzi, catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004), Comune di Livorno, Livorno, 2004, p. 45.
[269] Cfr. A. Scotti, *Giuseppe Pellizza a Parigi nel 1889*, in "Rivista di storia, storia dell'arte e archeologia per le Provincie di Alessandria ed Asti", 1974.
[270] Cfr. *Plinio Nomellini*, (a cura di), G. Bruno, saggi di G. Matteucci, E.B. Nomellini, apparati critici di L. Perissinotti, T. Pellizza, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-Aprile 1985), Genova, Stringa, 1985, p. 203.
[271] *Ibidem.*
[272] *Ibidem.*

La colonna di fumo (Fumata, Il fuoco)

(Fig. 70) Plinio Nomellini, *La colonna di fumo* o *Fumata* o *Il fuoco,* 1900, olio su tela, 130x121 cm., firmato e datato in basso a destra: «Plinio Nomellini 1900». Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza, inv. 335.

Esposizioni

I Esposizione Quadriennale d'Arte, Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, aprile-novembre 1902, n. 323, p. 34.

P.N., Palazzo della Permanente, Milano, febbraio-marzo 1985 – Museo dell'Accademia Linguistica, Genova, marzo-aprile 1985.

P.N., La Versilia, Palazzo Mediceo, Seravezza 1989, pp. 47, 154, tav. 1.

Divisionismo Italiano, Palazzo delle Albere, Trento 1990.

Bibliografia

I Esposizione Quadriennale d'Arte Società Promotrice delle Belle Arti, catalogo, Torino 1902, n. 323, p. 34, ripr.

A. Bisi, *L'Esposizione di Torino. La Quadriennale: gli artisti liguri,* "La Giovinezza", 19 ottobre 1902.

E. Crispolti, *Vicende dell'immagine fra naturalismo, divisionismo e fauvismo,* "L'Arte Moderna", F. lli Fabbri Edizioni, Milano 1967, n. 64, vol. VIII, tav. p. 28.

Bellonzi-Fiori, *Archivi del divisionismo,* Officina Edizioni, Roma 1968, vol. II, n. IV. 39 p. 78, tav. 1048 p. 210 (da identificarsi anche con la scheda n. IV. 53 p. 78).

G. Bruno, *Giuseppe Cominetti,* catalogo, Stringa Edizioni, Genova 1983, p. 9.

G. Bruno, *P.N.,* catalogo, Stringa Edizioni, Genova 1985, tav. 36 p. 54, scheda 36 p. 204.

G. Bruno, E.B., Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni, *P.N., La Versilia,* catalogo, Electa Edizioni, Milano 1989, tav. 1 p. 47, scheda 1 p. 153.

G. Bruno, *Nomellini in Versilia: 1900-1919,* in *P.N., La Versilia,* catalogo, Electa Edizioni, Milano 1989, p. 14.

G. Bruno, *P.N.,* in *Divisionismo Italiano,* catalogo, Electa Edizioni, Milano 1990, scheda 72 p. 226, tav. p. 227.

G. Bruno, *La pittura del primo Novecento in Liguria 1900-1945,* in *La pittura in Italia. Il Novecento,* Electa Edizioni, Milano 1992, vol. I, p. 25.

G. Uzzani, *La pittura del primo Novecento in Toscana 1900-1945,* in *La pittura in Italia. Il Novecento,* Electa Edizioni, Milano 1992, vol. I, p. 379.

L. Perissinotti, *P.N.,* in *La pittura in Italia. Il Novecento,* Electa Edizioni, Milano 1992, vol. II, p. 997.

G. Bruno, *Plinio Nomellini,* edizione Italiana Petroli, Genova, Erga, novembre 1994, tav. 47, p. 212.

F. Sborgi, *Le culture figurative,* in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Liguria,* Einaudi Edizioni, Torino 1994, p. 368.

Da Hayez a Klimt, 1997, p. 64, n. 58.

Plinio Nomellini, 1998, scheda 26, pp. nn. [p.50].

Galleria Ricci Oddi, 2003, pp. 81-82, ill. p. 83.

Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty, 2005, p. 110.

Art Nouveau a Faenza, 2007, n. 131, p. 221.

Plinio Nomellini, 2008, s.n.p. [p.51].

Analisi

Insieme ad altre cinque opere, *Il saluto del sole, Ritratto, La luna gialla, Passano i Germani* e *In Maremma,* il dipinto fu presentato da Nomellini a Torino nel 1902, alla *I Esposizione Quadriennale,* organizzata dalla locale Società Promotrice di Belle Arti in coincidenza con l'*Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*.[273] La tela ribadiva – proprio alla mostra in cui Pellizza da Volpedo presentava il *Quarto Stato* – l'adesione convinta di Nomellini alle poetiche del Simbolismo di tipo panico-naturalistico cui l'artista pervenne al culmine della svolta 'ideista' impressa alla sua pittura negli ultimi tempi del soggiorno ligure.[274]

In quell'anno il pittore aveva definitivamente lasciato Genova, dove risiedeva dal 1890 e dove aveva stretto amicizia col poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e con artisti come Edoardo De Albertis, Luigi De Servi, Eugenio Olivari ed altri. Aveva preferito stabilirsi a Torre del Lago, sul lago di Massaciuccoli: una scelta meditata, sostenuta dal desiderio di lavorare sui temi del Simbolismo in un contesto naturale sintonico con le sue riflessioni sull' 'idea', che trovarono arricchimento nella presenza, a Torre del Lago, di Giacomo Puccini, suo vicino di casa, e dei pittori paesaggisti che animavano il cenacolo del compositore, Francesco Fanelli, i fratelli Tommasi, Ferruccio Pagni ed altri.[275]

Del musicista, peraltro, proprio nel 1900, Nomellini decorava, con De Albertis, Chini e De Servi, la nuova residenza con allegorie dei momenti del giorno e della notte intessendo da subito una consonanza sentita con il paesaggio lacustre, così vasto, silenzioso, inquieto e malinconico.

Suggestioni riverberate in quest'opera, consapevole prosieguo della vena simbolista cui l'artista aveva dato il via, in modo esplicito e con riflessioni letterarie, a partire da opere come *Ore quiete* (1898, collezione privata), *La sinfonia della luna* e *Le lucciole,* esposte alla Biennale veneziana del 1899 (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro e collezione privata).

Ricordo di un cupo Simbolismo böckliniano che tornerà, nel 1901, nel *Ritratto dell'architetto Arturo Conti* (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori), e con il quale Nomellini smorzerà le sue «pinete accese»[276], compare una cortina scura di alberi a chiudere il fondo di un luminoso cielo divisionista al tramonto, tra le Alpi e il mare, i cui

[273] Cfr. *I Postmacchiaioli,* (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p. 202.
[274] Cfr. *Il Simbolismo in Italia,* (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 242.
[275] Cfr. E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini,* 2008, pp. 16-17.
[276] Cit. di Luigi Becherucci, critico del quotidiano «Caffaro», 18-19 maggio 1902.

bagliori punteggiano le fronde. Contro l'oscurità della vegetazione, in una situazione di magico panismo decadente, a metà via tra la mitologica divinità e lo smaliziato uomo dei campi, spicca il nudo di un giovane Prometeo, il corpo arrossato dai riflessi del falò cui sta attendendo con sicurezza di gesti. In lontananza un'altra figura umana porta legna dalla pineta per attizzare le braci sulle quali cuoceranno il cervo appena abbattuto. Dal fuoco si alza la colonna di fumo denso variamente impregnato, mentre sale verso l'alto, dei diversi colori del fondo cui si sovrappone.

Il Divisionismo c'è, nel cielo variegato, nell'accorparsi su boscaglie e vegetazione del prato di tratti plastici di colore materia ma a zone, stemperato dalla sciolta tecnica pittorica del Nomellini allievo di Fattori.

L'opera dell'artista, indicata anche come *Fumata*, trova un riferimento letterario e un terzo titolo omonimo nel romanzo *Il Fuoco* che Gabriele D'Annunzio, proprio in quel 1900, pubblicava.[277] In esso, diviso in due libri (*L'epifania del fuoco* e *L'impero del silenzio*), il superuomo dannunziano è Stelio Effrena (nome che evoca al tempo stesso l'idea delle stelle e quella dell'energia senza freni), giovane e brillante intellettuale che ama Foscarina (il nome allude alle tenebre, palese controfigura della Duse, come Stelio lo è di Gabriele D'Annunzio), famosissima attrice tragica, sullo sfondo di una Venezia decadente e moritura, che ben riassume tutte le contraddizioni e tutte le fascinazioni del decadentismo dannunziano.

Il titolo allude proprio al fuoco della passione e della creazione ed ha quindi evidenti addentellati con l'iconografia del paesaggio primordiale proposta da Nomellini.

«Era come una landa, stigia, come una visione dell'Ade: un paese di ombre, di vapori e di acque. Tutte le cose vaporavano e vanivano come spiriti. La luna incantava e attirava la pianura com'ella incanta e attira il mare: beveva dall'orizzonte la grande umidità terrestre, con la gola insaziabile e silenziosa. Ovunque brillavano pozze solinghe; si vedevano piccoli canali argentei riscintillare in una lontananza indefinita tra file di salci reclinati. La terra pareva perdere a ora a ora la sua saldezza e liquefarsi; il cielo poteva miravi la sua malinconia riflessa da innumerevoli specchi quieti. E di qua, di là, per la scolorata riviera, come i Mani d'una gente scomparsa le statue passavano passavano»[278].

[277] Cfr. G. Bruno, in *Divisionismo italiano*, 1990, p. 226; *Da Hayez a Klimt*, 1997, p. 64, n. 58; *Galleria Ricci Oddi*, 2003, p. 82; E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini*, 2008, pp. nn. [p.51].

[278] G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, (a cura di) A. Andreoli, vol. II, Milano, Mondadori, 1988, vv. 85-91.

La colonna di fumo, sorteggiata e attribuita come premio a uno dei soci della Promotrice di Torino nel 1902, fu acquistata nel 1914 presso l'avvocato Giuseppe Aimery da Giuseppe Ricci Oddi[279], il nobile piacentino che, nel 1924, fece dono alla città natale dell'intera sua raccolta d'arte e delle risorse economiche per costruire l'edificio che ne avrebbe garantita la pubblica fruizione.[280] A quella data egli possedeva già importanti opere di Michetti, Morbelli, Sartorio e Previati, così rivelando una fine sensibilità di collezionista pure nei confronti di opere legate al Simbolismo e al Divisionismo.[281]

[279] L'opera fu acquista a Torino presso l'avv. G. Aimery, 1-2-1914 per £ 350. Si vedano la lettera di Aimery, 1-11-1913 e la ricevuta del 1-2-1914. Nella ricevuta il dipinto risulta pagato 1.000 £ insieme ad un quadro di Pasini [n. 43], ma dalla lettera dell'avvocato compare come ripartita la somma. Si veda anche la lettera di Nomellini del 6-1-1925. Al riguardo cfr. il sito della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza, in particolare la scheda su *La colonna di fumo* di Plinio Nomellini, http://www.riccioddi.it/collezione_opere_arte/00727

[280] F. Arisi, *Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi,* 1988, n. 335, p. 360, tav. 114.

[281] Cfr. M.F. Giubilei, *La colonna di fumo (Il fuoco, Fumata),* scheda catalogo n. 27 in *Il Simbolismo in Italia,* Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 242.

I tesori del mare

(Fig. 71) Plinio Nomellini, *I tesori del mare,* 1901 ca., olio su tela, 108x127 cm., firmato in basso a sinistra: «Plinio Nomellini». Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Esposizioni

IV Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1901, sala T, n. 5.

I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze, Museo Civico G. Fattori, Livorno 2004.

Bibliografia

Pica, 1901, p. 105.

IV Esposizione, 1901, n. 5.

Ximenes, 1901, n. 6.

Thovez, 1902, p. 534.

Pica, 1913, p. 412.

S.B., 1915, p. 143.

Lloyd, 1929, p. 28.

Plinio Nomellini, 1930.

Bellonzi-Fiori, 1968, n. IV. 48, p. 78, tav. 1049, p. 210.

L'età del Divisionismo, 1990, p. 83.

Nomellini, 1996, p. 50.

I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze, 2004, p. 45.

Plinio Nomellini, 2008, s.n.p. [p.55].

Analisi

Così il critico Vittorio Pica sulle pagine di «Emporium» del dicembre 1913 recensì l'opera che Nomellini presentò alla *IV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia* del 1901:

«I tesori del mare rimane tutt'ora una delle opere sue più equilibrate, più efficaci e più gradevoli all'occhio. Il mare azzurro si gonfia tenebroso sotto un cielo notturno, velato di nuvole, ed alcuni uomini seminudi trasportano a terra, arrampicandosi a stento sui grossi scogli coperti di alghe e flagellati dalle onde, enormi vasi preziosi, strappati alle misteriose glauche profondità delle acque. È una visione di poeta, è la visione fantastica, terribile e pure gioconda di un pittore poeta, che, nato in questa nostra terra d'Italia, intorno alle cui coste lunghe e frastagliate freme, irrequieta e spumeggiante, l'immensa massa liquida del mare, si compiace a sognare che, come essa dette ricchezza e gloria, nei secoli passati, ai nostri avi, ritorni a dare gloria e ricchezza anche alla nostra generazione o almeno a quella che verrà subito dopo»[282].

La discesa negli abissi e la percezione della vita che li anima traduce un desiderio di simbiosi con gli elementi. Il tema dell'immersione acquatica, la corsa verso l'elemento marino, dove tutto non appare che come silenzio, armonia e bellezza, per quanto strana questa possa essere, concernono uno dei miti più profondi che agitano l'artista e l'uomo del 1900, quello 'di un Tutto che non si può scomporre', suscitato dalla vita concreta dell' *hic et nunc,* la vita individualizzata, differenziata e contingente del quotidiano, le aggressioni moltiplicate e traumatizzanti dell'ambiente e delle situazioni.[283]

I nostri artisti idealisti erano troppo agitati dal bisogno di certezze, da quelle che il mare può dare facendo emergere, o svelando, i suoi 'tesori' nel senso più ampio del termine, per lasciarsi andare a quel profondo mito. Esattamente come è detto dai *Tesori del mare* di Plinio Nomellini e come intese Vittorio Pica quando il quadro fu esposto alla Biennale del 1901. Dalle profondità del mare mosso un giovane in posa elegante porta fuori un vaso prezioso ed altre figure (tritoni?) disseminati tra onde e scogli svolgono la stessa impresa. Il Divisionismo e il notturno messi a servizio della pittura di idee, adattati a correggere e a poetizzare il messaggio troppo esplicito del richiamo a glorie passate da rinnovare. La

[282] V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", A. XXXVIII, n. 228, p. 415, dicembre 1913.

[283] P. Thiébaut, *La régression vers le végétal et l'aquatique,* in *1900,* Paris 2000, p. 277.

svolta idealista, in un pittore istintivo e prensile, a fior di pelle, che non ha mai rinunciato al bisogno di confrontarsi col presente, com'è Nomellini, non è per niente una rottura o una contraddizione col periodo divisionista genovese, versato a temi sociali del lavoro e visioni dirette del mare.[284]

Sul piano artistico il mare, di per sé, si presta a essere visto in termini più simbolici che naturalistici, più metaforici che reali. Esso diviene, quasi spontaneamente, occasione di pensieri e di riflessioni concernenti la vastità smisurata, il mistero insondabile e la lotta estrema non solo in periodi più propizi a un simile immaginario (si pensi all'estetica del 'sublime' o al Simbolismo di fine Ottocento) ma anche in altre epoche e, si può dire, in tutta la storia della cultura. Esempio precipuo di simili pensieri riguardanti il mare può essere indicato in quella lirica dei *Fiori del male*, intitolata *L'uomo e il mare,* fondata su una sorta di assimilazione delle due realtà, dell'uomo e del mare, sulla base di una medesima, profonda, tragica irrequietezza. Ma, di fatto, tutta la letteratura in cui il mare svolge una funzione centrale, solo che si pensi a romanzi quali *Moby Dick, I lavoratori del mare, Il vecchio e il mare* e a molta poesia (Coleridge, Baudelaire), vede nel mare la trasparente metafora di qualcos'altro: della solitudine, dello *spleen,* del desiderio di partire, del destino, del nemico; in ogni caso, una realtà che di tanto trascende ciò che il mare è nella sua naturalezza.

«Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, / O mer, nul ne connait tes richesses intimes, / Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets».[285]

Il confronto suggerito da Baudelaire tra la profondità impenetrabile dell'animo umano e l'insondabile abisso del fondo marino in *L'Homme et La Mer* è un'affascinante premonizione dei nuovi territori dell'arte aperti dall'immaginario simbolista.

Nella pittura del secondo Ottocento, in relazione con l'affermarsi di linee di ricerca che attribuiscono al paesaggio un ruolo centrale e innovativo rispetto alla tradizione, con la quale tuttavia vengono mantenuti dei collegamenti (per esempio con la veduta secentesca o con quella, talora scientificamente atteggiata, del Settecento), si afferma una tendenza a vedere la natura in termini più semplici e diretti rispetto alle istanze romantiche che

[284] A.M. Damigella, *Il mare e l'immaginario simbolista: miti antichi e nuovi,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze,* (a cura di), E. Bardazzi, A.M. Damigella., S. Fugazza, M. Margozzi, D. Matteoni, R. Miracco, D. Palterer, F. Ragazzi, catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004), Comune di Livorno, Livorno, 2004, pp. 44-45.
[285] *Ibidem,* p. 43.

privilegiavano prospettive idealizzanti o enfatiche, sulla base di una adesione sincera alla realtà, colta nelle sue occasioni anche più quotidiane e banali. Il repertorio iconografico appare, da questo punto di vista, assai articolato: dagli scenari lacustri, soprattutto in relazione alle più note località, alle marine appunto, anche in sintonia con il diffondersi dei riti balneari presso i settori più abbienti della borghesia.[286]

Tornando al dipinto, precisi echi della poetica dei *Tesori del mare* si possono ritrovare in opere successive dello stesso Nomellini, in particolare ne *L'Imbarco dei Mille a Quarto* del 1911 (Novara, Galleria d'Arte Moderna, cfr. fig. 40), dove la spumosità vorticosa delle onde marine che svapora in alto verso le nubi, riprende fedelmente, anche nella tonalità grumosa che dal bianco cangia al blu, quella dell'opera del 1901.

Alcuni disegni di Plinio presenti nel Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno come *Vogatore [Uomo alla pertica* o *Vogatore seduto]* del 1905, una sanguigna e tempera su cartoncino e avorio, mm. 558x445, testimoniano l'attenzione del pittore alla ricerca sulla muscolatura dell'uomo, sugli arti tesi nello sforzo di muovere oggetti, proprio come nei *Tesori* del 1901 e dove la luce che colpisce il margine superiore delle braccia e delle spalle della figura indica una situazione luminosa simile a quella che caratterizza la sopracitata opera.[287]

Anche uno dei vasi più belli di Emile Gallé di ispirazione marina è intitolato *I segreti del mare* e suggerisce un mare baudelariano, simbolo velato di mistero e oscurità del tutto simile alle acque nomelliniane.[288]

---

[286] S. Fugazza, *I lavoratori del mare,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze,* Livorno, 2004, p. 99.
[287] Cfr. M. Patti, *Museo civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta,* Ospedaletto (PI), Pacini Ed., 2013, p. 56.
[288] A.M. Damigella, *Il mare e l'immaginario simbolista: miti antichi e nuovi,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze,* Livorno, 2004, p. 43.

Giovinezza vittoriosa

(Fig. 72) Plinio Nomellini, *Giovinezza vittoriosa,* 1903, olio su tela, 248x208 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Collezione privata.

Esposizioni

V Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Giardini di Castello, 22 aprile-31 ottobre 1903, sala U, n. 18.

St. Louis, Universal Exposition, 1904, *Victorious youth*, n. 172.

Bibliografia

Quinta Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia 1903. Catalogo illustrato, Venezia, Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1903, p. 107, n. 108, ill. p. 87.

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia,* Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 194.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", vol. XXXVIII, dicembre 1913, n. 228, p. 416.

C. Nuzzi, *P. Nomellini,* Firenze, Tipografia Artigiana Fiorentina, 1978, p. 7.

P. Paccagnini, *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano (Lettere 1901-1913),* Massa, Type Service, 1988, p. 19.

Luce e pittura in Italia 1850-1914, catalogo della mostra (a cura di) R. Miracco, Milano, Gabriele Mazzotta Ed., 2002, ill. p. 103.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito,* Firenze, 2008, s.n.p. [p. 60].

E.B. Nomellini in *Opere d'Arte Moderna e Contemporanea,* Asta 58, Porro & C. Art Consulting, Milano 18 maggio 2010, p. 22, n. 22.

M. Fochessati, *Arte e pubblicità in Italia 1900-1945,* in *Lo stile italiano. Arte e design,* catalogo della mostra (a cura di) M. Cirulli, Cinisello Balsamo, 2012, p. 86, ill. p. 46.

C. Sisi, *Immaginifico viaggio dipinto in sette quadri e una miniatura attraverso l'Italia XV-XX secolo,* Firenze, Galleria E. Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015, pp. 39-41.

Analisi

Nella Sala Toscana allestita in occasione della *V Biennale di Venezia* (1903), la grande tela di Plinio Nomellini *Giovinezza vittoriosa* confermava l'inclinazione del pittore nei confronti delle risorse poetiche offerte dalla raffigurazione allegorica, tanto più in anni in cui la cultura del Simbolismo europeo stava trovando anche in Italia interpreti molteplici e declinazioni diverse favorite dal costante dialogo fra arti figurative, letteratura e musica. Nella stessa Sala U si confrontavano i retaggi del Naturalismo toscano, ancora evidenti nelle opere di Fattori, Signorini, Gioli e Tommasi, e le innovazioni concettuali e stilistiche apportate dal *milieu* simbolista e divisionista rappresentato da Chini, De Carolis, Kienerk: un sensibile avvicendamento di 'scuole' che nella pluralità delle espressioni preparava l'evento secessionista che, nel 1905, avrebbe convogliato nei locali di via della Colonna, a Firenze, che avevano visto in altri anni le battagliere esposizioni dei Macchiaioli, gli stessi giovani, compreso Nomellini, allora considerati protagonisti dell' "arte nuova"[289].

Vittorio Pica descrive il quadro di Nomellini, visto a Venezia (dove occupava un'intera parte della Sala Toscana), soffermandosi sul gruppo di figure "spiccante sur un cielo infocato al tramonto" e sulla composizione caratterizzata da "un'innegabile grazia

[289] Cfr. G. De Lorenzi, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento,* in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento,* (a cura di) C. Sisi, Firenze 1999, pp. 223-226.

decorativa", ma rimprovera al pittore, "uno dei giovani che più fanno sperare di sé", "quella peccaminosa insufficienza cerebrale e tecnica", che a detta del critico aleggiava in molta parte dell'Esposizione veneziana.[290]

Pica gli preferisce *Il canto dell'usignolo,* presente nella stessa sala, per l'intonazione lirica più genuina rispetto alla complicazione allegorica di *Giovinezza vittoriosa,* dipinto pregevole per la "complessiva intonazione d'oro" ma non privo di difetti identificati dal critico "nel Simbolismo diffuso e nel disegno troppo sommario"[291].

Giudizio severo che riflette, fra l'altro, una generalizzata incomprensione condivisa, ad esempio, dal recensore 'Corriere Veneziano' ("Quadro piuttosto convenzionale nella posa delle figure e nella tinta accesa che vuol forse rappresentare l'ardore della Giovinezza. Non dico di no, ma… se viene a piovere?"),[292] ma che a distanza di un decennio e sulle prestigiose pagine di «Emporium» lo stesso Pica modificherà radicalmente enumerando il dipinto (accostato ad *Anfore etrusche, Alba di gloria, Polifonia*) fra le "figurazioni luminosamente poetiche" e di "vaga ispirazione simbolica"[293].

Riconsiderate in prospettiva di tempo e di maturazione critica, le componenti del quadro che erano sembrate poco comprensibili e imperfette venivano dunque integrate da Pica entro l'evoluzione poetica di Nomellini che, proprio a partire dagli anni versiliesi, si orienta verso un vitalismo panico e simbolico. Ben due fotografie ritraggono il pittore di fronte al dipinto nello studio di Torre del Lago (cfr. fig. 52), prova che *Giovinezza vittoriosa* dovette segnare una tappa significativa nella biografia dell'artista in un momento particolarmente predisposto, dopo la dura esperienza genovese, a visioni di libertà e di sogno o meglio, come scriveva lo stesso Nomellini, a un sentire che "volgeva al fantastico e l'insueto" perché nutrito dagli spettacoli naturali "avanti i quali l'uomo si redime dal tedio"; risorgono i miti di trapassati evi, appariscono quelli dell'età venture, vaticinanti mondo felice e letificatore"[294].

Nomellini dipinge un gruppo, spiccante su un cielo infuocato di tramonto, con una donna su un cavallo galoppante e alcuni efebi ignudi armati di archi e giavellotti; all'estrema sinistra un piccolo amorino alato. Non ci sono riferimenti storici.

---

[290] C. Sisi, *Immaginifico viaggio dipinto in sette quadri e una miniatura attraverso l'Italia XV-XX secolo*, Firenze, Galleria E. Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015, p. 39.
[291] V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia,* Bergamo 1903, p. 194.
[292] Notizia ricavata da 'L'eco della stampa' (Nome del periodico: Caffaro; data: 8 settembre 1903; indizione: Genova; firma: Corriere Veneziano).
[293] V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", vol. XXXVIII, dicembre 1913, n. 228, p. 416.
[294] Cfr. M. Biancale, *Plinio Nomellini,* Roma 1946. Il brano compare in *Notizie biografiche* nell'Appendice al volume.

Con prosa di matrice dannunziana il pittore enuncia qui pensieri che sembrano tradursi in immagine, dove lo spirito apollineo – incarnato nel giovane in primo piano che, rievocando modelli rinascimentali studiati in gioventù all'Accademia di Belle Arti di Firenze, allude nel gesto ad aspirazioni metafisiche – e quello dionisiaco – implicito nella foga del cavallo scalpitante a stento trattenuto dal fanciullo in tensione – convergono nell'immagine ideale di un Eden, in cui le forze della giovinezza trovano alimento e impulso alla riscossa.[295] Una luce dorata, resa preziosa dalle pennellate filamentose di matrice divisionista, domina le figure, le erbe, la terra e rende il sogno reale e lontano allo stesso tempo. Per gli amici, letterati e musicisti, che frequentavano l'atelier di Nomellini, la costa toscana si configurava infatti come una sorta di paradiso perduto fuori del tempo, in cui l'uomo poteva recuperare il senso di una felicità primitiva nel nome di un'unione panica capace di disvelare l'immanente presenza del mito.[296]

Proprio in quegli anni D'Annunzio proclamava "l'ansietà della generazione nuova verso una vita più pura e più larga, verso forme di conoscenza e di azione più libere e più diritte, verso il ritorno necessario delle forze ideali" poiché i giovani, affermava il Vate, "sentono la vergogna del presente stato e il bisogno di trovare nel cotidiano sforzo una ragione eroica di vivere",[297] concetti tesi a salvaguardare la fede idealistica dei giovani e il patrimonio estetico della civiltà mediterranea e dei suoi miti, che D'Annunzio traduceva in metri preziosi ed esaltanti.

Conosciamo già le frequentazioni letterarie di Nomellini, la sua sensibilità nei confronti del sincretismo delle arti, la vena lirica espressa nei dipinti della sua stagione versiliana che tanto devono alla poesia di D'Annunzio. Le *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi* sono le raccolte poetiche della maturità del poeta e furono progettate, in seguito al viaggio in Grecia (1895), nel 1899. Secondo il piano iniziale dello scrittore le liriche dovevano essere divise in sette libri, quante sono le Pleiadi (Maia, Elettra, Alcione, Merope, Asterope, Taigete e Celeno), ma D'Annunzio riuscì a comporne solo cinque: *Maia, Elettra, Alcione* (1903), *Merope* (1912) e i *Canti della guerra latina* (1914-1918). Il tono epico - celebrativo delle liriche appare come la trasfigurazione in poesia del mito della "Rinascenza latina" e del nuovo Rinascimento propri di quell'epoca. Coevi al dipinto, il 1903, i versi di *Maia* e di *Alcyone:*

---

[295] C. Sisi, *Immaginifico viaggio dipinto in sette quadri e una miniatura attraverso l'Italia XV-XX secolo*, Firenze, Galleria E. Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015, p. 40.
[296] *Ibidem.*
[297] C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano,* Milano 1984, p. 38.

«I poledri violenti su la prateria molle, irsuti il pel selvaggio, coperti di rugiade, come i bruchi villosi, in fondo alle corolle …»[298];

«L'eguale dei giovini trasfigurati nei miti eterni della grande Ellade. Per un'ora fui l'eguale dei trasfigurati giovini alle soglie dei boschi e sul margine delle fonti … »[299];

In *Maia* è questo uno dei temi centrali, ovvero la possibile comunione con la natura e la sua forza vitale, che permette di raggiungere la felicità. *Maia* si presenta quindi come un'esaltazione alla vita - il sottotitolo stesso *Laus vitae* (Lode della vita) indica questo intento celebrativo -, una vita nuova di cui sono degni sono alcuni essere umani, gli eroi o i superuomini. Questo aspetto ritorna prepotente anche nell'opera di Nomellini; i puledri, la prateria, i giovani sono li stessi dei versi dannunziani.

«Assai si travagliò per obbedirti, scorse gli eroi sui prati d'asfodelo, or ode i Fauni ridere tra i mirti, l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo»[300];

«Io ti veggo, ti veggo, Ardi. Sei bello sul tuo cavallo bianco. Tu non puoi portar clamide, come i cavalieri d'Atene, ma ti giova esser ignudo … Avanti, avanti per la boscaglia che rosseggia e cede! Vedesti mai più fulva chioma e spessa?…»[301]

In *Alcyone* l'uomo si immerge nel paesaggio in cui si trova e partecipa a tutti i fenomeni naturali. A sua volta la natura viene umanizzata in un ritmo melodico vitale e armonico. Il superuomo diventa colui che riesce a vivere nella pura gioia e vitalità. Anche da questi versi Nomellini ricava le immagini dei prati, dei cavalli e dell'estate panica del dipinto.

Dopo il Divisionismo di impronta sociale e militante che aveva caratterizzato gli anni genovesi, Nomellini volge dunque, nei primi anni del Novecento, ad una poetica incline al Simbolismo che trionferà nella *Sala del Sogno*, allestita alla Biennale di Venezia del 1907, con opere di forte suggestione narrativa in linea con le coeve tendenze figurative mitteleuropee.[302] Lo stesso artista, evocando gli anni della sua giovinezza artistica, dimostrava del resto piena consapevolezza nei confronti dell'evoluzione stilistica e concettuale della sua pittura che "da un andamento impressionista e da una tecnica divisionista" sarebbe approdata, a suo dire, "ad una significazione idealista"[303].

---

[298] G. D'Annunzio, *Maia,* I risvegli, vv. 190-195.
[299] G. D'Annunzio, *Maia,* La notte d'estate, vv. 370-376.
[300] G. D'Annunzio, *Alcyone,* La tregua, vv. 73-76.
[301] G. D'Annunzio, *Alcyone,* Bocca di Serchio, vv. 19-22; 32-34.
[302] C. Sisi, *Immaginifico viaggio dipinto in sette quadri e una miniatura attraverso l'Italia XV-XX secolo*, Firenze, Galleria E. Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015, p. 41.
[303] Cfr. *Mostra di Plinio Nomellini,* catalogo della mostra (a cura di) R. Monti, G. Nudi, Livorno 1966, [s.p.]

La ninfa rossa

(Fig. 73) Plinio Nomellini, *La ninfa rossa*, 1904 ca., olio su tela, 101,5x84 cm., firmato in basso a destra, collezione privata, Livorno.

Esposizioni

IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1905.

I Esposizione Associata Artisti Italiani, Firenze 1905-1906.

LXXVII Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori, Roma 1907.

LXVIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino 1909.

P.N. La Versilia, Palazzo Mediceo, Seravezza 1989.

L'eredità di Fattori e Puccini: il Gruppo Labronico tra le due guerre, Museo Civico G. Fattori, Livorno 2011.

Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900, Fondazione Banca del Monte di Lucca, Lucca 2016.

Bibliografia

VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1905, sala XXVIII, n. 31.

I Esposizione Associazione Artisti Italiani, catalogo, Firenze 1905, n. 151.

LXXVII Esposizione Internazionale di Belle Arti, catalogo, Roma 1907, n. 118.

LXVIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, catalogo, Torino 1909, n. 131.

C. Venturi, *P.N.,* in "Il Telegrafo", Livorno, 29 giugno 1925.

C. Venturi, *P.N.,* in "Liburni Civitas", n.1, Livorno 1931, p.13.

F. Agnello, *P.N., pittore e poeta,* in "L'ora", 29-30 dicembre 1932.

G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni, *P.N. La Versilia,* catalogo, Electa Edizioni, Milano 1989, tav. 5, p. 51, scheda 5, p. 153.

G. Bruno, *La pittura del primo Novecento in Liguria 1900-1945,* in *La pittura in Italia. Il Novecento,* Electa Edizioni, Milano 1992, vol. I, tav. p. 27.

G. Bruno, *Plinio Nomellini,* edizione Italiana Petroli, Genova, Erga, novembre 1994, tav. 53, p. 213.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito,* Firenze 2008, s.n.p. [p. 61].

L'eredità di Fattori e Puccini: il Gruppo Labronico tra le due guerre, (a cura di), V. Farinella, G. Schiavon, catalogo della mostra, (Livorno, Granai di Villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori), Ospedaletto (PI), Pacini Ed., 2011, sala 3, p. 24.

Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900, (a cura di), U. Sereni, A. Guidi, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Banca del Monte di Lucca, Palazzo delle Esposizioni), Lucca, Maria Pacini Fazzi Ed., 2015, sala 1, 1° piano.

Analisi

La ninfa rossa è un'opera databile al 1904 ca. e fu eseguita durante il soggiorno a Torre del Lago del pittore Plinio Nomellini; fu esposta per la prima volta alla *IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* del 1905. Negli anni successivi fu presente in altre esposizioni ufficiali, fin quando nel 1909 fu venduta per £ 1.000 a un collezionista privato di Genova. L'ultima esposizione ufficiale è datata 2016 presso il Palazzo delle Esposizioni della Fondazione Banca del Monte di Lucca; normalmente l'opera è custodita in collezione privata presso Montenero di Livorno ed è prestata saltuariamente per alcune mostre temporanee.

Lo scorso gennaio ho avuto personalmente il piacere di osservarla proprio presso la Fondazione Banca del Monte di Lucca nell'ambito della mostra *Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900.*[304]

(Fig. 74) Fotografia dell'opera *La ninfa rossa* del pittore Plinio Nomellini presentata nell'ambito della mostra *Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900,* presso il Palazzo delle Esposizioni della Fondazione Banca del Monte di Lucca, gennaio 2016.

A causa del precoce ingresso in proprietà privata dell'opera, ad oggi non esiste un'esaustiva analisi iconologico - iconografica del dipinto. Il soggetto e la datazione però, inseriscono a pieno titolo *La ninfa rossa* nel filone delle opere simboliste della carriera del pittore. Analizzando il soggetto, osserviamo in primo piano, una figura femminile inserita in un contesto naturale; dal titolo si evince essere una ninfa dei boschi, figura mitologica

[304] *Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900,* (a cura di), U. Sereni, A. Guidi, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Banca del Monte di Lucca, Palazzo delle Esposizioni), Lucca, Maria Pacini Fazzi Ed., 2015.

tipica della tradizione greco-romana, posta in ginocchio su un prato, davanti ad un tronco di albero; tutt'attorno fitta vegetazione. Ella sembra in atto di porsi sul capo una corona di fiori. In secondo piano, sulla destra, compaiono due figure maschili nude intente ad osservare la ninfa, quella più lontana rispetto al fuoco della composizione brandisce un'arma che potrebbe sembrare una falce.

Su tutta la composizione domina un rosso vermiglio intenso, steso secondo una scomposizione del colore di tipo divisionista, con pennellate lunghe e filamentose dalle quali scaturiscono ipnotici controluce. Il tema mitologico appassiona il pittore che lo rielabora in forme moderne, con un disegno preciso ed elegante, che risente molto della poetica dei Preraffaelliti inglesi, specialmente Edward Coley Burne-Jones e John William Waterhouse.

Analizzando le frequentazioni letterarie di Nomellini in quel torno di anni di soggiorno a Torre del Lago, si può pensare immediatamente all'influenza esercitata dalla poetica di Gabriele D'Annunzio. Il 23 dicembre 1886, presso lo stabilimento tipografico del giornale La Tribuna, uscì l'*Isaotta Guttadàuro ed altre poesie,* raccolta di componimenti poetici dannunziani. In quest'opera, poi divisa in due libri nell'edizione del 1890, d'Annunzio si propone di gareggiare con i poeti contemporanei, iniziando la prima vera sperimentazione della poesia decadente. *L'edictio picta,* curata da Giuseppe Cellini, coinvolse un gran numero di artisti frequentanti il Caffè Greco, quasi tutti di origine romana e gravitanti attorno alla rivista *Cronaca Bizantina* come Sartorio, De Maria, Cabianca, Coleman, Ricci, solo per citarne alcuni.[305] Nel primo libro sono descritte varie scene di gusto decadente ed erotico; nella sezione "Donne" appare un gruppo di componimenti dove spicca il primo intitolato *Nympha Ludovisia:*

«Per l'antico viale de l'Aurora,
mentre i cipressi dormono al mattino,
o nova principessa di Piombino,
tu passi; e a te d'intorno il vento
odora.
Vive d'intorno a te la grande flora
Ludovisia crescendo a'l sol latino,

[305] *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra,* (a cura di) F. Mazzocca, C. Zevi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio-5 giugno 2016), Milano, 24 ORE Cultura, 2016, p. 40.

bionda Napea di Rafael d'Urbino,
ne la beatitudine de l'ora.
E le fontane vivono; e l'intensa
Voluttà de la vita, a' l tuo passare,
urge fino i cipressi alti e quieti;
e te brama ed a te canta l'immensa
anima de la villa secolare,
o diletta ne' sogni dei poeti»[306].

I riferimenti alla poesia nell'opera pittorica sono palesi, a partire subito dal titolo omonimo, per passare poi alle nitide immagini silvestri che circondano la ninfa ai versi 2, 6, 7, 12. Ipotizzabile quindi che Nomellini si fosse nutrito di questi passi al momento dell'ideazione del soggetto.

Molte opere letterarie di questo periodo riunite convenzionalmente sotto l'etichetta simbolista e decadente erano spesso abitate da figure femminili immobili, inserite in un'inquietante atmosfera atemporale e semi-favolosa; non va perduto di vista il significativo fenomeno del "ritorno degli dei" di cui l'arte di fine Ottocento, appassionata di Rinascimento, restituisce ampia testimonianza; e quando gli dei ritornano, non rinunciano certo a farlo accompagnati dal loro inseparabile corteggio di ninfe. La formazione di D'Annunzio affondava quindi solide radici in quella cultura classica che rimase incrollabile fondamento della sua ispirazione poetica e che riaffiora anche nell'opera del Nomellini.[307]

Abbiamo già ricordato che nel 1901 una iniziativa editoriale prestigiosa, il concorso indetto a Firenze da Vittorio Alinari per illustrare la *Divina Commedia*, coinvolse gli artisti italiani del momento. Parteciparono tra i tanti Galileo Chini, Duilio Cambellotti, Adolfo De Carolis e naturalmente Nomellini, dando origine ad un'opera eclettica che dà una visione completa delle esperienze Liberty e simboliste dominanti. (Cfr. fig. 12)

Plinio realizza e pubblica tre tavole, Canto VII e XXV del Purgatorio, Canto X del Paradiso; nel XXV del Purgatorio illustra *La ninfa Elice viene cacciata da Diana.*

---

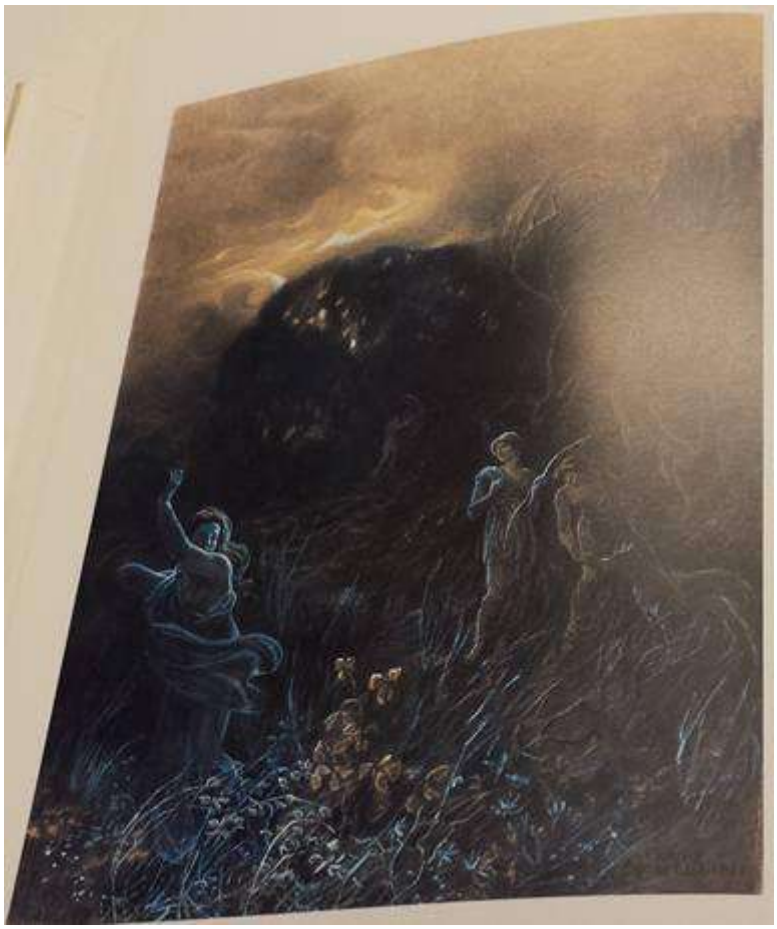
[306] G. D'Annunzio, *Nympha Ludovisia*, in *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*, Milano, Casa Editrice Italiana, 1909, p. 80, vv. 1- 15.

[307] G. Brugnara, *Un'imprecisione simile al sogno - la Ninfa nell'opera di Gabriele D'Annunzio e nella cultura del suo tempo -*, tesi di dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009, relatore Prof. F. Zambon, pp. 3-4.

«Finitolo, anco gridavano:"Al bosco si tenne Diana, ed Elice caccionne che di Venere avea sentito il tòsco"»[308].

Diana, per amore di castità, visse con le sue compagne nelle selve e ne scacciò la ninfa Calisto (detta Elice), sedotta da Giove, per non contaminare la purezza della sua dimora. L'accenno alla cacciata è ricavato da Ovidio,[309] che ne narra la metamorfosi prima in orsa, per opera di Giunone, poi di Giove nella costellazione dell'Orsa Maggiore. Le protagoniste sono Diana ed Elice: l'allontanamento di quest'ultima è prova dell'intransigenza di Diana in materia di castità.

Questi passi della *Divina Commedia* e la tavola prodotta da Nomellini per il concorso Alinari furono sicuramente una base concettuale per l'iconografia della *Ninfa rossa* dove torna appunto il motivo della figura ninfale immersa in un contesto naturale.



(Fig. 75) Plinio Nomellini, *La ninfa Elice viene cacciata da Diana*, Canto XXV del Purgatorio, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

[308] D. Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio,Canto XXV,* con pagine critiche di U. Bosco, G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, pp. 475-476.
[309] Ovidio, *Metamorfosi*, II, 401-530.

Da sottolineare comunque il contrasto tra i due tipi di ninfa, quella dell'opera dantesca in atteggiamento timoroso, percepisce e fa trasparire chiaramente il disagio per la minaccia manifesta incombente su di lei; quella del quadro di Montenero, al contrario, sembra tranquilla, assorta nei suoi pensieri e ignara delle sagome inquietanti che la osservano alle sue spalle.

A tal proposito, all'inizio dell'analisi del dipinto, abbiamo accennato appunto alla presenza in secondo piano sulla destra di due figure maschili nude, una, la più lontana dall'osservatore, recante una falce, in atto di fissare la ninfa. Non pare azzardato quindi accostarle al tema della *Commedia* dantesca; potrebbero essere due figure infernali osservate da Nomellini nelle tavole del concorso Alinari prodotte da altri artisti e potrebbero rappresentare il vizio, il male, la morte, sempre in agguato sulla purezza, sul bene, (come già detto, la puerile ninfa pare porsi sul capo una corona di fiori freschi) rappresentati dalla ninfa innocente. Il colore vermiglio intenso potrebbe quindi simboleggiare un'atmosfera di tentazione e più in generale di passione carnale. Non ci sono però, al momento, documenti che possano confortare tale ipotesi.

L'invasione

(Fig. 76) Plinio Nomellini, *L'invasione,* 1905, olio su tela, 128x128 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Collezione privata.

Esposizioni

Esposizione Nazionale d'Arte, Milano, 1906.

XII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1920.

Bibliografia

Esposizione Nazionale d'Arte, catalogo, Milano 1906, sala XVI, n. 16.

V. Pica, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano,* in "Il Secolo", 25 ottobre 1906.

E. Moschino, *Il pittore dei sogni,* in "Il Secolo XX", a. VI, n. 6, Milano, giugno 1907.

XII Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo, III Ed., Venezia 1920, salone, n. 4.

G. Bruno, *Plinio Nomellini,* edizione Italiana Petroli, Genova, Erga, novembre 1994, tav. 72, p. 216.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito,* Firenze 2008, s.n.p. [p. 62].

Analisi

L'invasione è un'opera del pittore Plinio Nomellini databile al 1905 e fu eseguita durante il soggiorno a Torre del Lago Puccini; fu esposta per la prima volta all'*Esposizione Nazionale d'arte* di Milano nel 1906 e successivamente alla *XII Esposizione Internazionale d'Arte* di Venezia del 1920 per poi essere venduta ed entrare in collezione privata.

Non si registrano studi o recenti apparizioni dell'opera in mostre temporanee e di conseguenza la bibliografia sul dipinto è minima. La datazione e l'iconografia fanno comunque rientrare *L'invasione* nel filone della produzione simbolista del pittore. A questo periodo risalgono anche *L'Orda, Migrazione di uomini* ed *Esodo* dipinti che rientrano nel ciclo *L'uomo e la terra* affrontato da Nomellini nel 1905 in cui compaiono visioni generiche di barbarie e sconvolgimenti del passato che alludono a quelli moderni.

In particolare in *Invasione* vediamo un gruppo di figure in abiti antichi (probabilmente romani, anche se non è da escludere che questo abbigliamento fosse adottato anche posteriormente, durante le invasioni barbariche dopo la caduta dell'Impero), recanti delle lunghe lance appuntite. In primo piano si scorgono nitidamente *silhouettes* di possenti uomini, due donne ed un bambino nudo al centro. Più a destra un cavallo dal bizzarro color blu cobalto. I personaggi si muovono su un manto erboso color verde scuro dipinto con uno stile a linee lunghe e filamentose tipico della fase divisionista del pittore. È una grande folla di migranti in movimento alla ricerca di un nuovo mondo sovrastati da un cielo sconfinato che ricorda vivamente quelli di Torre del Lago. Le nubi vorticose sopra le figure occupano più della metà della composizione e si squarciano al centro in un chiarore infuocato. L'opera è articolata sul contrasto tra l'oscurità del gruppo, in controluce, e il rischiararsi dell'orizzonte con un chiaro significato simbolico di valore libertario: questi uomini sono emblemi di un Risorgimento leggendario e di un eroismo primordiale rievocati attraverso la potenza delle luci e del colore.

Le opere del ciclo *L'uomo e la terra* si basano tutte su "un ribellismo istintivo e generico", ricordo della stagione genovese anarchica di Nomellini e frutto dei suoi contatti con gli ambienti culturali e politici della terra versiliese.[310] Sono potenti fusioni sinestetiche, in cui emozionanti e vorticosi fatti naturali avvolgono le presenze umane e con esse si fondono in un'esuberanza di colori e di segni, contraddistinte da un eroismo primordiale unico e irripetibile.[311]

---

[310] A. Scotti Tosini, *Dal verosimile al vero*, 2005, pp. 28-29.

[311] *Il Simbolismo in Italia*, (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 267.

Lo stesso titolo del ciclo fa ipotizzare che Nomellini abbia conosciuto l'opera monumentale di storia e geografia sociale con ambizioni globalizzanti, *L'homme et la terre* del geografo anarchico Elisée Reclus,[312] probabilmente attraverso la cerchia di scrittori simpatizzanti del pensiero anarchico. È possibile individuare infatti delle corrispondenze tra il legame dell'essere umano con la natura (la terra, il mare), portato in una dimensione universale ad affermare l'unità e la coesione dell'uomo con il mondo, la fusione di natura e storia, di passato, ne *L'orda, L'invasione* ed altri dipinti affini, e le idee di Reclus.

Egli affermava che "l'uomo è la natura che prende coscienza di sé stessa", che l'osservazione della "terra" spiega la storia, lo spirito riflette le leggi della materia da cui è derivato, vive sulla terra nella natura. L'uomo è l'incarnazione di questo ordine spirituale: "Prodotto di innumerevoli generazioni, di altre genti o antropoidi, animali, piante, organismi primari, raccoglie nella sua struttura tutto ciò che i suoi antenati hanno sperimentato nel corso della prodigiosa durata del tempo".[313]

Da questi principi auspicava che l'uomo prendesse definitivamente coscienza della sua umanità solidale, facendo corpo con il pianeta stesso. Abbracciare con lo sguardo le sue origini, il suo presente, il suo scopo ravvicinato, il suo ideale lontano: in ciò consisteva il progresso, e l'artista doveva farsi strumento attivo di questa fede.[314]

Abbiamo già ricordato l'amicizia che legò Nomellini e Roccatagliata Ceccardi negli anni genovesi a fine Ottocento, entrambi ricchi di fermenti anarchici e filo proletari. In quel periodo il poeta scrive *Dai paesi dell'anarchia,* un'opera in cui si esalta l'idea rivoluzionaria, levandosi a difesa degli imprigionati a seguito della rivolta scoppiata in Toscana nei cantieri del marmo, nel 1894, l'anno in cui Nomellini subisce il processo per partecipazione anarchica. Quelle immagini nitide di folla in protesta descritte nell'opera letteraria ritornano vive nei dipinti di Nomellini, dove i gruppi assiepati di figure in movimento in abiti antichi sono il simbolo dei migranti e dei contestatori moderni.

Così nel 1896 Ceccardi scrivendo a Nomellini faceva riferimento alle opere dell'artista dicendo «… ben io conobbi essere quelle come sorelle a l'ideali Anime di forma umana vestite che Dante Gabriele e Millais predilessero, come Burnes-Jones ama … e seguita …

---

[312] I primi 5 volumi di *L'homme et la terre* furono pubblicati nel 1905, anno della morte di Reclus. L'opera fu illustrata da František Kupka, anch'egli di idee anarchiche. Cfr. F. Kupka, *Ou l'invention d'une abstraction,* Paris 1989.

[313] Cfr. A.M. Damigella, *Il mare e l'immaginario simbolista: miti antichi e nuovi,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze,* (a cura di), E. Bardazzi, A.M. Damigella, S. Fugazza, M. Margozzi, D. Matteoni, R. Miracco, D. Palterer, F. Ragazzi, catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004), Comune di Livorno, Livorno, 2004, p. 48.

[314] *Ibidem.*

tu, che più fra gli altri mi comprendi, e mi privilegi come io del resto contraccambio, le mie impressioni e le solitarie rose (non autunnali, o Plinio!) del mio pensiero!»[315]

Questo stralcio conferma le analogie non superficiali tra i due artisti, quella trasmutazione lirica dell'impressione in un costrutto simbolista sfolgorante di echi e di rimandi, dove le immagini del mito sfumano immerse in un sensitivo Naturalismo, e le parola assume suggestioni cromatiche affini alla coeva pittura di Nomellini.[316]

Una profonda amicizia legò anche il pittore e Luigi Campolonghi, socialista, uomo di grande impegno libertario. I suoi libri, *La zattera* (1907, il libro dei vinti), *Popolo* (1908, il libro della povera gente), *La nuova Israele* (1909, il libro delle moltitudini di migranti), ebbero la copertina di Nomellini che vi raffigurò un'umanità dolente, senza volto, facente corpo unico col cielo e pure animata di speranza e combattività che già era stata protagonista nei suoi dipinti del ciclo *L'uomo e la terra* del 1905 e del disegno *Le vie della redenzione* per «L'Avanti della Domenica» del 1 maggio 1905.[317]

[315] *Lettera di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi a Nomellini*, Carrara 25 … 1896, in Archivio della famiglia Nomellini, Firenze. Pubblicata in G. Bruno, *Plinio Nomellini*, Genova, Stringa, 1985, p. 14.
[316] *Ibidem* p. 15.
[317] Cfr. E.B. Nomellini, *Tremule emozione nel tempo delle stagioni, l'opera riprodotta di Plinio Nomellini,* in *L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini, Plinio Nomellini,* Firenze, Maschietto & Musolino, 1999, pp. 20-21.

L'orda

(Fig. 77) Plinio Nomellini, *L'orda,* 1905, olio su tela, 122x122 cm., firmato in basso a sinistra: «P. Nomellini». Collezione privata, Milano.

Esposizioni

VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1905.

I Esposizione Associazione Artisti Italiani, Firenze, 1905-1906.

I Biennale Romagnola d'Arte, Faenza, 1908.

I Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati, Montepulciano (Si), 2010.

I Macchiaioli a Villa Bardini, Firenze, 2011.

Bibliografia

VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1905, sala XXVIII, n. 28, p. 124.

V. Pica, *L'Arte Mondiale all'Esposizione di Venezia,* Bergamo 1905, pp. 144, 146.

I Esposizione Associazione Artisti Italiani, catalogo, Firenze 1905-1906, n. 152.

Il pittore dei sogni, in "Il Secolo XX", anno VI, n. 6, giugno 1907, p. 460.

I Biennale Romagnola d'Arte, catalogo, Faenza 1908, n. 189.

R. Chiti, *La Difesa dell'Arte,* 18 marzo 1910.

V. Pica, *Artisti Contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo, dicembre 1913, tav. 411, p. 416.

Emporium, vol. XL, n. 237, settembre 1914, tav. pag. 168.

F. Bellonzi, T. Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Officina Ed., Roma, 1968, vol. II, n. IV.78, p. 79, tav. 1045, p. 209.

Plinio Nomellini. La Versilia, a cura di G. Bruno, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo), Firenze 1989, pp. 99, 156, n. 53.

G. Bruno, (a cura di), *Plinio Nomellini,* Firenze 1994, p. 119, tav. 71.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini tra mito e sogno,* in *I colori del sogno. Plinio Nomellini,* a cura di E.B. Nomellini, catalogo della mostra (Livorno, Villa Mimbelli), Torino 1998, pp. 11-20, p. 18.

S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere,* Firenze 2002, p. 339.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze 2008, s.n.p. [p. 63].

I Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati, a cura di S. Bietoletti, R. Longi, catalogo della mostra, (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2010, tav. 70.

I Macchiaioli a Villa Bardini, a cura di, S. Bietoletti, R. Longi, catalogo della mostra, (Firenze, Villa Bardini), Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 2011, tav. 70, pp. 103, 117.

Analisi

L'orda è un'opera del pittore Plinio Nomellini databile al 1905 e prodotta durante il soggiorno del pittore a Torre del Lago Puccini; come *L'invasione, Migrazione di uomini* e *Esodo* rientra anch'essa nel ciclo simbolista *L'uomo e la terra* affrontato dall'artista in questo periodo. Il dipinto fu esposto per la prima volta alla *VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* nel 1905 e successivamente alla *I Biennale Romagnola d'Arte* di Faenza nel 1908 quando fu venduto ad un collezionista di Milano per £ 1.500. Entrato in collezione privata non si registra più la sua presenza in esposizioni e mostre ufficiali fin quando, negli ultimi anni, è riapparso in prestito temporaneo presso la mostra *I Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati,* Montepulciano 2010.[318]

Come in *Invasione,* precedentemente analizzata, anche qui compaiono visioni generiche di barbarie e sconvolgimenti del passato che alludono a quelli moderni. Con una stesura pittorica che si fa sempre più rapida e sommaria fino a evocare – piuttosto che a tratteggiare – figure e cose che sembrano dissolversi in un'atmosfera di luce, *L'orda* si confronta con il tema eroico, proiettando in una dimensione epica – che preconizza il tono

[318] *I Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati,* a cura di S. Bietoletti, R. Longi, catalogo della mostra, (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2010, tav. 70.

dei quadri dedicati dal pittore a Garibaldi – la schiera di anonimi eroi in marcia attraverso la terra della Versilia chiusa fra le montagne e il mare, essa stessa espressione del mito.[319]

Alla Biennale di Venezia del 1905 l'opera venne commentata con entusiasmo dal critico Vittorio Pica, il quale vide, nella "foga coloristica mirabile" del dipinto, un'evoluzione dell'ingegno creativo di Nomellini e il definitivo superamento delle inflessioni "fantastico - decorative" un tempo care all'artista, ricercatore instancabile, mai pago, dei risultati ottenuti.[320]

La bianca catena delle Alpi Apuane si estende sullo sfondo, toccata dalla luce arancio dell'alba; in primo piano una misteriosa legione di armati senza volto, ricordo di una umanità che è "la grande proletaria" pascoliana; folla che avanza tutt'uno per un principio comune, la realizzazione di un mondo ideale. Uomini con lance e corazze che sembrano romane o barbariche e procedono impugnando torce e portando un grande vessillo rosso mosso dal vento; nei pressi del vessillo una fanfara. Un iperbolico movimento di nubi riprende, in cielo, le volute del vessillo, e costituisce un'amplificazione meteorologica dell'episodio raffigurato. Concentrata e severa, la falange è diretta verso il mare, quasi in una riedizione della partenza dei Mille da Quarto: l'artista, che celebrerà più volte Garibaldi e l'epopea dei suoi legionari in anni immediatamente successivi, nell'*Orda* sembra trarre spunto dal tema carducciano della "Terza Italia" - lo stato unitario postrisorgimentale nato con l'ambizione di rinnovare la grandezza storica degli altri due grandi momenti del passato nazionale, ovvero l'antica Roma e le civiltà cittadine dal Basso Medioevo al Rinascimento - per concepire un Trionfo geograficamente situato e dalla coinvolgente oratoria. I temi della protesta e della rivoluzione proletaria, già trattati nei primi quadri del periodo genovese sul piano del *reportage* e dell'immagine di corteo, si collocano adesso sul piano della leggenda, con una decisiva trasformazione di tecniche e stili narrativi: adibita al gioco politico, l'immagine appare tanto più colta e preziosa quanto più è chiamata a contribuire a una specifica mitografia.[321]

Dal punto di vista strettamente pittorico l'opera si caratterizza per un Divisionismo di 'secondo tipo', più maturo, in movimento, sintetico e astraente, evoluzione del

[319] *I Macchiaioli a Villa Bardini*, a cura di, S. Bietoletti, R. Longi, catalogo della mostra, (Firenze, Villa Bardini), Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 2011, p. 104.
[320] V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia,* Bergamo 1905, p. 144.
[321] S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2002, p. 339.

Divisionismo scientifico del periodo genovese;[322] la pennellata si fa ora più filamentosa, corsiva, abbandona le brevi tacche di colore puro del periodo ligure ed enfatizza la potenza di una natura sovrastante moltitudini assiepate con grandi cieli che occupano quasi i tre/quarti dell'immagine, con grandi volute di nuvole a modulazione spaziale simbolista, dal tocco di pennello arioso e libero da ogni costrizione teorica. È una pittura dall'enfasi tumultuosa, intessuta da registri intensamente vitalistici, pervasi di una forza cosmica rivelatrice della grandezza mitica della natura e dell'uomo. I colori dominanti sono il bianco sfumante al grigio-blu delle nuvole, il rosso carico del vessillo trasportato dalla folla (colore acceso che evoca il furore, la passione insurrezionale che la accende) e il nero scuro della folla stessa, massa indistinta di figure in movimento, posta in controluce rispetto all'orizzonte in chiarore.

La sensazione di vivere in un'età della decadenza, prossima a dissolversi, una sensazione che si diffondeva fino a diventare un criterio di interpretazione ed un modo di auto rappresentazione dell'epoca, era inseparabile da una intenzione di 'rigenerazione'. La ricerca dell'Eden da parte di artisti e letterati avveniva sotto questi segni. Il collegamento angoscia della barbarie imminente – ansia dell'Eden è rintracciabile in Giovanni Pascoli ed il suo 'caso', per le consonanze con il sentire e l'operare di Nomellini, può essere indagato ricercandovi elementi per intendere il travaglio del pittore e per fissare i passaggi del suo percorso in direzione del rifugio in Versilia. Era intorno alla metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento che Pascoli evocava il pericolo di una caduta sotto la dominazione di una moderna barbarie.[323] In due composizioni, scritte a breve distanza, *Gog e Magog* e *Alexandros*, il poeta introduceva uno scenario apocalittico:

"Un'Orda famelica, belve, forze incognite", si apprestava a gettarsi sul mondo civilizzato:

"S'affacciò l'orda, e vide la pianura; le città bianche presso le fiumane, e bionde messi e bovi alla pastura. Sboccò, bramendo, e il mondo le fu pane".[324]

Pascoli scrisse che all'origine del primo poemetto vi erano due leggende sui Tartari fuse insieme; leggende antiche e diffuse. Due popoli nomadi d'Asia, Gog (uomini giganti) e Magog (nani), selvaggi e sanguinari, sono da Alessandro Magno isolati al di là della Porta d'Occidente da lui fatta erigere a chiudere il passo fra due monti. Rumori che provengono

[322] G. Bruno, *Nomellini in Versilia: 1900-1919* in *Plinio Nomellini. La Versilia,* (a cura di) G. Bruno, E.B. Nomellini, U. Sereni, Milano, Electa, 1989, p. 15.
[323] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden,* op. cit. p. 23.
[324] G. Pascoli, *Gog e Magog*, in "Il Convito", gennaio 1895.

dalla montagna incutono paura a quei barbari che li scambiano per la presenza di Alessandro e del suo esercito come custodi invincibili della porta. Ma presso i Tartari a poco a poco balena l'idea che Alessandro ogni tanto s'allontani. Allora, guidati da un nano, osano salire sulla montagna e così scoprono che i rumori che udivano e li terrorizzavano altro non erano che il fenomeno naturale dei venti echeggianti nella trombe di terra concava scavate nella montagna. Si fanno coraggio e riescono finalmente ad abbattere la porta che li teneva segregati.[325]

C'è il motivo enunciato dal Pascoli stesso del triste presentimento dell'avvenire dell'umanità minacciata dai barbari ma forse anche un concomitante significato: quel popolo che s'affaccia alle terre dell'Occidente è anche il popolo degli oppressi e dei diseredati che acquista alla fine una propria libertà e ottiene un pane prima negato. Certo nella storia interna dei *Conviviali* il poema chiude un'epoca: l'invasione dei barbari nella sua brutale materialità segna la fine del mondo classico ed è un confuso presagio di una minaccia alla nostra civiltà.

Ritorna più volte la parola "orda", quell' "orda famelica" trasposta in pittura da Nomellini. Inviando *Gog e Magog* ad Adolfo De Bosis, perché la ospitasse su «Il Convito», riconosciuto organo della battaglia contro la 'nuova barbarie', Pascoli gli rivelava il senso di quella poesia: "un triste presentimento sull'avvenire dell'umanità".[326] Non occorre ricordare che di li a poco sarebbe scoppiata la I Guerra Mondiale.

In *Alexandros* invece, Alessandro Magno è giunto alla fine di tutto ciò che poteva conquistare; ora si volge, turbato, a esaminare il significato del suo cammino e delle sue conquiste. Possedere terre e popoli non lo soddisfa, perché nell'animo umano c'è una costante incontentabilità, un'aspirazione all'oltre, destinata a scontrarsi con i limiti imposti dalla natura, dalla storia, dalla realtà. La celebrazione dell'eroe antico diviene così, in *Alexandros*, una turbata interrogazione sui destini umani. In quest'atmosfera di desiderio insoddisfatto, anelo alla grandezza, ricordo di grandi imprese, morte e pianto, Alessandro evolve i suoi connotati di eroe classico, diventando un uomo del tutto moderno. Perdendo la perfezione, a favore di un' insicurezza e una voluttà assolutamente decadenti.[327]

---

[325]*Alessandro nel Medioevo Occidentale*, (a cura di) M. Liborio, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1997

[326] Il testo della lettera in M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano 1961.

[327]*Alessandro nel Medioevo Occidentale*, (a cura di) M. Liborio, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1997

Non necessariamente il successivo agire di Nomellini può considerarsi influenzato dalle suggestioni emanate dai messaggi pascoliani. Ma, anche se mancano i riscontri di un'avvenuta ricezione, possiamo affermare con certezza che non siano passati senza essere captati. Già dal periodo genovese Plinio Nomellini aveva accordato attenzione all'opera di Pascoli sin dalle prime uscite, ritrovandovi moduli espressivi e tematiche assimilabili e riproponibili.[328] Il clima di Torre del Lago servì quindi al pittore per placare parzialmente la sua 'ansia ideale', o per lo meno a creare in lei oasi di più meditata contemplazione.

Lo studioso Raffaele Monti individua inoltre una consonanza tra l'operato dell'artista e quello coevo del compositore livornese Pietro Mascagni. Con lui, che raramente approdava a Torre del Lago nel periodo del *"Club della Bohème",* si stabilì un rapporto di affinità dovuto sia alla somiglianza caratteriale sia ad affinità culturali e linguistiche; il Simbolismo che Mascagni stava sperimentando in quegli anni e che porterà al risultato eccezionale dell'*Iris*, ha caratteristiche molto simili al naturale e ideale di Nomellini; la struttura dell'*Inno del sole*, nella medesima *Iris*, si può considerare il corrispettivo musicale degli affocamenti tonali, delle strappature sintattiche, sonorità ipertese presenti in tele come *L'orda* o *Meriggio infuocato*.[329]

In conclusione va ricordata nuovamente l'influenza che l'iconografia delle folle di genti nomelliniane eserciterà sulla poetica di Luigi Campolonghi come in *La zattera* (1907, il libro dei vinti), *Popolo* (1908, il libro della povera gente) e *La nuova Israele* (1909, il libro delle moltitudini di migranti).

[328] U. Sereni, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden,* op. cit. p. 24.
[329] R. Monti, *Torre del Lago. Il "Club della Bohème". Lorenzo Viani,* in *I Postmacchiaioli*, (a cura di), R. Monti, G. Matteucci, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p. 82.

Ditirambo

(Fig. 78) Plinio Nomellini, *Ditirambo,* 1905, olio su tela, 128x178 cm., (Inv. 627), firmato in basso a sinistra: «Plinio Nomellini». Galleria d'Arte Moderna Giannoni, Novara.

Esposizioni

VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1905.

LXXVI Esposizione Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma 1906.

LXI Esposizione Annuale Società delle Belle Arti, Firenze, aprile 1908.

X Esposizione Internazionale, Monaco 1909.

Esposizione Internazionale di Belle Arti, Buenos Aires 1910.

VI Exposiciòn Internacional de Arte, Barcelona 1911.

Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi, Palazzo Comunale, Barga 1986.

Plinio Nomellini. La Versilia, Palazzo Mediceo, Seravezza 1989.

Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara, Arengo del Broletto, Novara 2005.

Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty, Palazzo Asperia, Alessandria 2005-2006.

Bibliografia

VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1905, sala XXVIII, n. 27, p. 124, tav. 91.

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia,* Bergamo 1905.

LXXVI Esposizione Società Amatori e Cultori di Belle Arti, catalogo, Roma 1906.

E. Moschino, *Il pittore dei sogni,* in "Il Secolo XX", a. VI, n. 6, giugno 1907, ripr.

LXI Esposizione Annuale Società delle Belle Arti, catalogo, Firenze 1908, n. 112.

P. Bacci, *Plinio Nomellini,* in "La Nazione", Firenze 31 marzo 1908.

Ditirambo, in "Il Nuovo Giornale Illustrato", Firenze, 5 aprile 1908, ripr.

R. Zavataro, *Esposizione della Società delle Belle Arti a Firenze,* in "Il Giorno", Napoli, 18 aprile 1908.

X Esposizione Internazionale, catalogo, Monaco 1909.

W. Ritter, *La X Esposizione Internazionale di Monaco,* in "Emporium", vol. XXX, Bergamo 1909, pp. 323-342.

R. Chiti, *Plinio Nomellini poeta?,* in "La difesa dell'arte", Firenze, 18 marzo 1910.

G. Moretti, *Catalogo illustrato dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires,* Milano 1910, n. 74, p. 56.

VI Exposiciòn Internacional de Arte, catalogo, Barcellona 1911.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", n. 228, vol. XXXVIII, Bergamo 1913, p. 407, ripr.

Cpi, *Plinio Nomellini,* in "Il Nuovo Giornale", Firenze, 2 aprile 1922.

A. Viglio, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni in Novara,* Istituto Geografico De Agostini, Novara 1930, sala V, n. 24.

A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento,* Milano 1934, p. 475.

La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni, catalogo delle opere, Novara 1935, sala VII, n. 24.

A. Viglio, *Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni,* Novara 1938, sala VII, n. 24.

Bellonzi-Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Officina Ed., Roma 1968, vol. II, n. IV.84, p. 80, tav. 1100, p. 219.

A.A.V.V. *Arte e Socialità in Italia dal Realismo al Simbolismo 1865-1915,* catalogo, Palazzo della Permanente, Milano 1979, pag. 165.

Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi, catalogo (a cura di) E.B. Nomellini, G. Bruno, U. Sereni, Barga 1986, pp. 76, 117-118 n. 6.

Plinio Nomellini. La Versilia, a cura di G. Bruno, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo), Firenze 1989, pp. 95, 155-156, n. 49.

S. Bietoletti, *La Galleria ... Pittura,* 1993, p. 208.

G. Bruno, (a cura di), *Plinio Nomellini,* Firenze 1994, p. 216, tav. 75.

Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara, (a cura di), A.S. Tosini, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, p. 88, tav. 27.

Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty, (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005.

Analisi

Il dipinto, risalente al soggiorno torrelaghese dell'artista, documenta in maniera esemplare il filone più scopertamente letterario e internazionale della produzione di Plinio Nomellini. Acquistato probabilmente da Giannoni negli anni dieci per £ 5.000 – come molte altre opere dell'artista della sua collezione secondo Rosci[330] - venne donato ai Musei Civici di Novara nel 1930. La tela venne esposta per la prima volta a Venezia nel 1905, accanto a opere appartenenti al ciclo *L'uomo e la terra,* quali *L'orda* e *Migrazione di uomini*: appartiene quindi alla fase di maggior interesse del pittore per le tematiche e i modi del Simbolismo internazionale. Questa svolta ideista, precisatasi a partire dal 1899 con il trittico *La sinfonia della luna* (Venezia, Galleria d'Arte Moderna), caratterizzerà molta della produzione di Nomellini tra il 1900 e il 1907, in coincidenza con la fortuna di questa tendenza alle grandi esposizioni europee.

Il critico Peleo Bacci su «La Nazione» di Firenze del 31 marzo 1908 in occasione della *LXI Esposizione Annuale Società delle Belle Arti,* così descrisse l'opera: "*Ditirambo* fu già all'esposizione veneta nel 1905. Rosea e violacea nel sole una catena di monti, ispirati da quelli che si veggono presso Torre del Lago, si distende e si allontana oltre un fiume ceruleo. Sul prato, di qua dalla ripa, un fanciulletto biondo, dorato di luce e abbellito di grazia squisita, sta solo, come in attesa. Dalla parte opposta, altri fanciulli e giovinetti e femmine festose, portan l'omaggio di canestre colme di grappoli maturi. Una figura che ha del satiro esce a mezzo, di tra le fronde di un gran cespo, con smorfie di gioia. Certo, è una scena dell'infanzia di Dionisio, il figlio di Semele, due volte generato: Ditirambo"[331].
Ci troviamo di fronte ad una scena bacchica, un'immagine neorinascimentale di putti con le braccia alzate a sorreggere ghirlande di fiori di maggio; si respira un vitalismo panico, ellenico o latino, di miti mediterranei; tutt'attorno un paesaggio tipico versiliese.
Un anno dopo la recensione di Bacci il critico Ritter William così parlò di *Ditirambo* sulle pagine di «Emporium» del 1909 in occasione della *X Esposizione Internazionale di Monaco:*
"Infine il *Ditirambo* di Plinio Nomellini canta, in un paesaggio di Salvator Rosa, ma veduto attraverso occhi innamorati della porpora e dell'azzurro dei monti apuani, tutta la gioia di vivere che anima il vostro autunno, carico di frutta, di chiasso e di grida giulive,

[330] Rosci, 1993, p.31.
[331] P. Bacci, *Belle Arti, LXI Esposizione, Plinio Nomellini,* in "La Nazione", Firenze 31 marzo 1908.

mentre la natura intera, dai rovi alle nubi, sembra ornarsi e danzare, come se volesse dare un'ultima festa di splendore prima dell'inverno".[332]

Il recupero della cultura e della mitologia greca, caratteristico soprattutto di certi ambienti e, soprattutto, di certa pittura tedesca – di Böcklin o di Franz Von Stuck ad esempio – è in questo dipinto veicolato probabilmente dalla fortuna delle tematiche dionisiache inaugurata dagli studi di Nietzsche sulla tragedia greca pubblicati nel 1872 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Leipzig 1872) e divulgate in Italia da un personaggio del calibro di Gabriele D'Annunzio.[333] In questo senso una suggestione immediata, per l'elaborazione di un dipinto quale quello in esame, poteva venire a Nomellini dalla pubblicazione da parte del poeta, nel numero di settembre 1902 della «Rassegna Internazionale», di una lunga lirica intitolata proprio *Ditirambo,* la prima delle quattro con questo titolo entrate a far parte della raccolta *Alcyone,* pubblicata nel secondo volume delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi,* presso l'editore milanese Treves, nel 1903.[334]

«*O grande estate,*
delizia grande tra l'alpe e il mare tra così candidi marmi ed acque così soavi nuda le aree membra che riga il tuo sangue d'oro adorate di aliga di resine e di alloro,
laudata sii,
e voluttà grande nel cielo nella terra e nel mare e nei fianchi del fauno,
o Estate,
e nel mio cantare,
laudata sii tu che colmasti de' tuoi più ricchi doni il nostro giorno e prolunghi su gli oleandri la luce del tramonto a miracol mostrare»[335].

Una suggestione forse non così casuale se si considera l'importanza e il ruolo da protagonista che il paesaggio della Versilia (il nome significa proprio 'terra dei versi', come la ribattezzò il poeta), ebbe nell'elaborazione delle liriche di questa silloge.[336]

I rapporti diretti tra D'Annunzio e Nomellini sono del resto testimoniati non solo da qualche frequentazione da parte del poeta del cenacolo raccoltosi intorno a Puccini a Torre

---

[332] W. Ritter, *La X Esposizione Internazionale di Monaco,* in "Emporium", vol. XXX, Bergamo 1909, p. 333.
[333] *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara,* (a cura di), A. Scotti Tosini, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, p. 88, tav. 27.
[334] G. D'Annunzio 1988, pp. XVI, CV, CXII-CXIII.
[335] G. D'Annunzio, *Ditirambo III,* in *Alcyone,* ora in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria,* voll. 2, Milano, 1984. Di D'Annunzio si deve ricordare anche questo *Notturno* di Torre del Lago, che compare nei quadri di Nomellini, in particolare in *Notturno* del 1905 in collezione privata: «Sorge, splendore del silenzio, il disco lunare. O Nicarate, ecco, e s'adempie mentre nel lago la ninfea si chiude. Prima è rosato come il fior d'ibisco che t'inghirlanda le tue dolci tempie ma dopo assembra le tue spalle ignude». In *La corona di Glauco*, ivi.
[336] G. D'Annunzio, 1999.

del Lago, ma soprattutto dal fatto che Nomellini illustrò, proprio nel 1902, la lirica *Le ore marine* di D'Annunzio – che sarebbe poi diventata nella redazione finale *Le ore* – pubblicata sulla rivista «Novissima»[337].

Al di là di questi episodi, che difficilmente si possono considerare soltanto coincidenze, è peculiare di Nomellini in questi anni l'identificazione nel paesaggio di Torre del Lago di una sorta di luogo edenico e primigenio: scenario ideale nel quale ambientare le sue impegnative visioni simboliste. Anche in questo caso la raffigurazione di un ditirambo – nella letteratura classica greca un genere di poesia lirica, che veniva cantato da un coro che danzava in cerchio, accompagnato dalla musica – ha quale suo sfondo un reale paesaggio di Torre del Lago:[338] nel manto erboso e nella selva verde e oro dal tratto pittorico filamentoso tardo divisionista e nel gruppo montuoso sfumato di rosa che si confonde col cielo che si alza dietro le figure si distingue infatti, come ha indicato la nipote dell'artista, la Dott.ssa Eleonora Barbara Nomellini, la macchia mediterranea tipica versiliese e il profilo della cima della Pania.[339]

Ritornando all'analisi iconologico - iconografica del dipinto, illuminante risulta la critica di Peleo Bacci su «La Nazione» di Firenze del marzo 1908 precedentemente segnalata, per capire la difficoltà di interpretazione dei singoli personaggi presenti. Come mi ha indicato Eleonora Barbara Nomellini in un recente colloquio, non esiste documento che faccia chiarezza sulle fonti letterarie di ispirazione e sulla poetica del pittore. Ad oggi non si conserva nemmeno la biblioteca personale dell'artista.

"Dire che la simbologia bacchica è poco chiara, non è peccato. Forse siamo sulle rive del Pattolo dalle arene scintillanti di acini d'oro?

Cosa vuol essere quel gran cespo tutto verde? Forse la metamorfosi del pampinoso Ampelo o dell'arbusto Cisso; o forse la folta edera dove le Ninfe occultarono il piccolo dio? E quelle figure femminee, vestite di veli succinti, sono Ino, Rea, Cibele, le dolci nutrici, o alcune delle sette figlie di Etra e di Atlante?

E il vecchio che dall'intrigo de' rami comparisce è forse Pane dalle corna caprigne e dal lungo bastone pastorale, o un satiro dalla coda equina, o l'educatore Sileno calvo e panciuto, o un fauno che getti la zampogna per il pedo? – Niun simbolo ci avverte Dioniso. Non le lunghe chiome ondeggianti color viola cupa, come d'uva matura, secondo il canto

[337] Bossaglia 1999, p. 71.
[338] *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara,* (a cura di), A. Scotti Tosini, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, p. 88, tav. 27.
[339] E.B. Nomellini, 1986, p. 11.

omerico; non le ghirlande d'edera o la veste di porpora, come intrisa di mosto, né il corno, né la tazza, né il tirso, né la ferula, né la gialla bassaride.
Una simbologia senza simboli, è fuori del carattere e del significato".[340]
Bacci riserva qualche perplessità anche in merito all'esecuzione d'insieme giudicata frettolosa:
"Il suo rapido concepire e la sua pronta esecuzione, non sono però talvolta senza danno per l'integrità dell'opera d'arte che fugge dal suo pennello. La bellezza di qualche dettaglio è soffocata dalla fretta dell'insieme, producendo una discontinuità di forma, cui segue talora una discontinuità di pensiero".[341]
In conclusione segnalo che il dipinto fu richiesto dalla Fondazione Palazzo Bricherasio di Torino, in collaborazione con la Camera di Commercio di Alessandria e con il contributo della regione Piemonte, per la mostra *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty* che si tenne a Palazzo Asperia di Alessandria dal 21 ottobre 2005 al 26 febbraio 2006, data dell'ultima apparizione ufficiale.[342]

[340] P. Bacci, *Belle Arti, LXI Esposizione, Plinio Nomellini,* in "La Nazione", Firenze 31 marzo 1908.
[341] *Ibidem.*
[342] Cfr. *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005.

I pirati (I pirati del mare, I corsari)

(Fig. 79) Plinio Nomellini, *I pirati, (I pirati del mare, I corsari),* 1907 ca., olio su tela, tela centrale 94x160 cm., predella in legno 27x160 cm., (Inv. 43), firmato in basso a destra: «P. Nomellini», nella predella, in basso a destra «P.N.». Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi.

Esposizioni

Esposizione Annuale Società delle Belle Arti, Firenze 1908.

LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori, Roma 1909.

Salon d'Automne, Parigi 1909.

LVI Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Genova 1910.

III Mostra d'Arte della Secessione, Roma 1915.

Mostra P.N., Palazzo della Permanente, Milano, febbraio-marzo 1985.

Mostra P.N., Palazzo dell'Accademia Linguistica, Genova, marzo-aprile 1985.

Secessione Romana 1913-1916, Palazzo Venezia, Roma 1987.

P.N., La Versilia, Palazzo Mediceo, Seravezza 1989.

La pintura de paisatge a Ligùria entre el Vuit-cents i el Noucents, Barcelona 1990.

La pittura di paesaggio in Liguria tra Otto e Novecento, Museo S. Agostino, Genova 1990.

I postmacchiaioli, Palazzo Ruspoli, Roma 1993-1994.

I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze, Museo Civico G. Fattori, Livorno 2004.

I corsari di Plinio Nomellini in prestito alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze 2014.

Bibliografia

Esposizione Annuale Società delle Belle Arti, catalogo, Firenze 1908, n. 118.

P. Bacci, *P.N.,* in "La Nazione", Firenze, 31 marzo 1908.

R. Zavataro, *Esposizione della Società di Belle Arti a Firenze,* in "Il Giorno", Napoli, 18 aprile 1908.

LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti, catalogo, Società Amatori e Cultori, Roma 1909, n. 261.

Salon d'Automne, catalogo, Parigi 1909, n. 323.

Russo, in "Giornale d'Italia", Roma, 6 ottobre 1909.

LVI Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, catalogo, Genova 1910, n. 250, p. 27.

S.B., *P.N.,* in "The Studio", Londra, 15 novembre 1915, p. 140.

III Mostra d'Arte della Secessione, catalogo, Roma 1915, sala IV, n. 19.

L. Vicini, *N.,* in "Cordelia", anno XXXIX, n. 16, Cento, 30 agosto 1920, p. 743.

Lucaccini, 1933, p. 10.

M. Biancale, *P.N.,* F.lli Palombi Edizioni, Roma 1946, pp. 17-18, tav. XVII.

Bellonzi-Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Officina Edizioni, Roma 1968, vol. II, n. IV.92 p. 80, tav. 1091 p. 218.

Quinsac, 1969, p. 65, fig. 4.

Bolaffi, 1975, VIII, fig. 234.

R. Bossaglia, *Realtà e ipotesi di un museo,* in "Vedere nel museo", n. 3, Genova 1977, pp. 11, 14, fig. 12.

C. Nuzzi, *P.N.,* Tipografia Artigiana Fiorentina Edizioni, Firenze 1978, p. 28.

A.A.V.V., *P.N. Disegni inediti,* catalogo, Museo Civico G. Fattori, Livorno 1979, tav. p. 30.

S. Berresford, *Italy,* in "Post-impressionism. Cross-currents in European Painting", catalogo, Royal Academy of Arts, London 1979-1980, p. 243.

G. Fabretti, *Nervi: Galleria d'Arte Moderna e Parco Serra,* Genova 1980, p. 16.

Roma 1911, catalogo (a cura di) G. Piantoni, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca Edizioni, Roma 1980, p. 173.

G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo,* Stringa Edizioni, Genova 1981, tav. 326, p. 303.

G. Bruno, *La pittura in Liguria dal Neoclassicismo al Divisionismo,* in "Bolaffi Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento", n. 2, G. Mondadori Edizioni, Milano 1983, tav. 63.

P.N., catalogo (a cura di) G. Bruno, saggi G. Matteucci, E.B. Nomellini, Milano 1985 (I edizione), Ed., Stringa, Genova 1985 (II edizione), tav. 54 p. 66, scheda 54 pp. 206-207.

Secessione Romana 1913-1916, (a cura di) R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, catalogo, F. lli Palombi Edizioni, Roma 1987, tav. 153, pp. 302-303.

G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni, *P.N. La Versilia,* catalogo, Electa Edizioni, Milano 1989, tav. 61 p. 107, scheda 61 p. 157.

F. Fergonzi, *P.N. Alba di Gloria,* Livorno 1989, tav. p. 16.

M.F. Giubilei, *La pittura di paesaggio in Liguria tra Otto e Novecento,* catalogo, Genova 1990, tav. 25, scheda p. 152.

La pintura de paisatge a Ligùria entre el Vuit-cents i el Noucents, Barcelona 1990.

R. Monti, G. Matteucci, *I postmacchiaioli,* De Luca Edizioni, Roma 1991, p. 84.

M.P. Winspeare, *P.N.,* in "La pittura in Italia. L'Ottocento", Electa Edizioni, Milano 1991, vol. II, p. 940.

L. Perissinotti, *P.N.*, in “La pittura in Italia. Il Novecento”, Electa Edizioni, Milano 1992, vol. II, p. 997.

R. Monti, G. Matteucci, *I postmacchiaioli*, catalogo, De Luca Edizioni, Roma 1993, tav. e scheda 25 p. 54.

G. Bruno, (a cura di), *Plinio Nomellini*, Firenze 1994, pp. 218-219, tav. 81.

I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze, Museo Civico G. Fattori, Livorno 2004.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito*, Firenze 2008, s.n.p. [p. 65].

Due capolavori ritrovati: Lewelyn Lloyd e Lodovico Tommasi nelle raccolte della Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno, catalogo, (a cura di) V. Farinella, (testi di) N. Marchioni, G. Schiavon, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 39-49.

M. Patti, *Museo civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta*, Ospedaletto, Pacini Ed., 2013, p. 55.

Il Simbolismo in Italia, (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 266.

“Rimanipolamento” del dipinto *Spoglie dell’armata,* esposto alla Mostra Nazionale di Belle Arti di Milano nel 1906 (P. Bacci, *P.N.*, in “La Nazione”, Firenze, 31 marzo 1908).

Analisi

L'opera risale al 1907 circa, l'ultimo anno nel quale Nomellini era presente con Puccini e i compagni del *"Club della Bohème"* presso Torre del Lago, prima di trasferirsi definitivamente nel 1908 presso Fossa dell'Abate (oggi Lido di Camaiore) a causa dell'istallazione sul lago delle torbiere per la produzione dell'energia elettrica.

I pirati rientra quindi nel ciclo di opere simboliste-decadenti prodotte durante il soggiorno del pittore in Versilia a contatto con artisti e letterati. Fu esposto per la prima volta all'*Esposizione Annuale Società delle Belle Arti* di Firenze nel 1908 e fu subito venduto per £ 3.000. In seguito fu presente in altre esposizioni ufficiali in Italia e all'estero prima di confluire in proprietà della Civica Galleria d'Arte Moderna di Genova-Nervi dove tutt'oggi è custodito in collezione permanente. Saltuariamente la Civica Galleria effettua prestiti temporanei dell'opera come nel 2014 in occasione del centenario della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti in Firenze.

I pirati ha una particolare struttura a pala d'altare impaginata in una sobria cornice scanalata in legno a vista; presenta un'ampia scena centrale animata dai pirati che conducono la loro nave, in particolare dalla figura di spalle di un nocchiero governante un naviglio da sbarco e da tre pannelli più piccoli che corrono in basso quasi come una predella e che raffigurano un piccolo brano di mare in tempesta.[343]

Il tema del mare in burrasca era caro all'autore e il quadro stesso è giunto a noi in una versione definitiva dopo alcuni ripensamenti compositivi, infatti precedentemente, probabilmente, presentava una serie di vascelli nella parte destra ed un colore più carico.

[343] M. Patti, *Museo Civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta,* Ospedaletto, Pacini Ed., 2013, p. 55.

(Fig. 80) Plinio Nomellini, *I pirati, (I pirati del mare, I corsari),* 1907 ca., olio su tela, tela centrale 94x160 cm., (Inv. 43), firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi.

Il critico Peleo Bacci su «La Nazione» di Firenze del 31 marzo 1908 in occasione della *LXI Esposizione Annuale Società delle Belle Arti,* così descrisse l'opera:

"Anche *I pirati* sono il rimanipolamento di un precedente dipinto, una volta intitolato, non ricordo bene, se *Nave corsara* o *Spoglie dei vinti.* Il Nomellini è grande nell'impeto, quando ferma, intera e chiara, la sua concezione artistica. I rifacimenti, le saldature, i travestimenti, anche sotto il colore ammassato, rugoso, violento, rifioriscono e si tradiscono. Cosi ne *I pirati.* Allora la nave perde i suoi caratteri, il rematore non si abbandona con vigore al remo, l'albero invece che nella nave sembra piantato nel mare, gli uomini della ciurma anziché seduti sulle traverse dell'imbarcazione, sembrano adagiati in una vasca da bagno, da dove affiorano con le grosse teste sproporzionate in confronto con quella del rematore, e così di seguito. Qualcuno obietterà che *I pirati* hanno meritato il premio della medaglia d'argento per parte dell'Accademia di Belle Arti, dietro il verdetto di uomini ai quali il sapere e la coscienza non fanno difetto. Questione di gusti e di apprezzamento, rispondo io. Di reazione, mi sussurra un maligno all'orecchio. Si e no. Forse questa volta si è premiato il nome, che è certo tra i grandi nella buona schiera dei nostri pittori moderni"[344].

[344] P. Bacci, *Belle Arti, LXI Esposizione, Plinio Nomellini,* in "La Nazione", Firenze 31 marzo 1908.

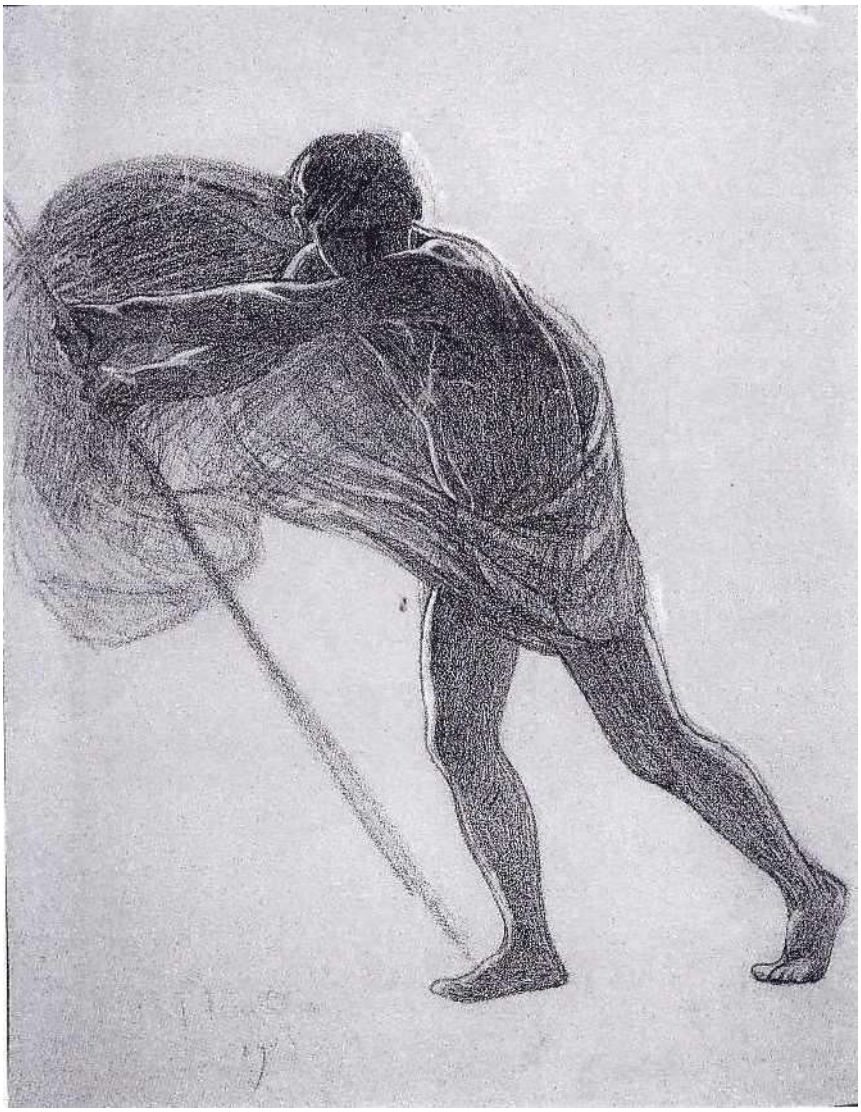
L'opera si caratterizza nel pannello centrale per i contrasti luministici dell'oscurità della sagoma dell'imbarcazione e dei pirati in controluce rispetto alla luminosità del cielo rosa violaceo sul fondo; anche le onde del mare sono rischiarate dalla fonte di luce alta irradiata dall'orizzonte. I colori sono particolarmente intensi, dal nero del naviglio al blu del mare, dal rosa sfumante al viola e giallo del cielo al bianco della sagoma delle ali dei gabbiani plananti sulla destra. La predella invece spicca per il turbinio della spuma del mare bianca e blu cobalto che ricorda da vicino gli stessi effetti di colore e pennellata ottenuti da Nomellini in opere precedenti come *Sinfonia della luna* del 1899 e *I tesori del mare* del 1901. La tecnica pittorica non si può più definire divisionista anche se in alcuni tratti, ad esempio nella schiuma marina, permangono tocchi di pennellate filamentose.

Su *I pirati* la critica si è spesso divisa nel giudizio; forte peso hanno avuto negli ultimi anni gli interventi limitativi di Gianfranco Bruno nell'orientare gli apprezzamenti:

"L'opera segna il culmine del Simbolismo eroicizzante che pervade la produzione di Nomellini in quella che potremmo chiamare la sua 'seconda fase simbolista', che risponde, nella sua ridondanza, più a un clima di gusto che a una vera esigenza poetica maturata su di un'effettiva cultura. L'impianto ampio dell'opera, e anche la notevole qualità pittorica dell'insieme non riscattano una certa vacuità espressiva"[345].

Presso il Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno è conservato un disegno del 1905, uno studio funzionale all'elaborazione del dipinto.

[345] G. Bruno, *Plinio Nomellini*, 1985, p. 207.



(Fig. 81) Plinio Nomellini, *Nocchiero*, 1905, matita verde e viola, con tratti di tempera bianca su cartoncino avorio, 540x425 mm., (Inv. 2370), iscrizione in basso a sinistra, a matita viola: «Nomellini 1905». Dono Nomellini, 1947, oggi in Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno.

Esso si riferisce alla figura di giovane uomo con le braccia tese che impugna una pertica a poppa dell'imbarcazione, di fianco al timone. Il disegno si pone in un momento piuttosto avanzato del processo di definizione della scena: la posizione del corpo, delle gambe e delle braccia è pressoché identica a quella della figura dipinta, così come già è presente, nella carta, l'effetto di controluce che caratterizza l'immagine finale. I riflessi della luna sulla schiena, la testa e le braccia dell'uomo sono chiaramente indicati dai colpi di bianco che spiccano sul cartoncino avorio del fondo. Anche per questo motivo l'anno di esecuzione segnato in calce al disegno – 1905 – offre un'utile indicazione circa la datazione del dipinto, che è solitamente attribuito al 1907 circa, o forse di poco precedente. La posizione del pirata è inoltre simile, seppur in controparte, a quella dell'uomo che si

trova sul primo piano della scena di predella de *La nave corsara,* opera in collezione privata che Nomellini presentò alla Biennale di Venezia del 1907.[346]

Arrivati a questo punto, non ci resta che avanzare qualche ipotesi circa le fonti storico letterarie che hanno potuto ispirare l'artista, tenendo bene in considerazioni le informazioni forniteci da E.B Nomellini a proposito della scarsità di documenti che attestino dei comprovati influssi di poetiche letterarie nella pittura di Nomellini e considerando che presso gli eredi non sono conservati neppure i libri posseduti dal pittore, che comunque erano pochissimi.

Sappiamo già quanto nella poetica decadente il mare fosse una tematica centrale, luogo di nascita e culla della vita, metafora della trasformazione continua. A forgiare tale ideale contribuì senza dubbio l'uscita de *La Mer (Il mare,* 1861) di Jules Michelet, anche per merito della scrittura ricca di immagini suggestive.[347] Rifacendosi alle teorie di Darwin, il celebre storico indicò nella vita che sorge dal "sonno di pietra" nelle profondità dell'oceano qualche cosa di simile a una nuova Genesi: descrisse il mare come il regno del caos, flusso e pensiero del fluido indeterminato da cui emergono forme più alte di vita: "esso è la forza più grande, come la più elastica … Comprende la natura, penetra profondamente dentro, trasferisce, trasforma". Per descrivere "l'esperienza del sogno subacqueo",[348] per catturare il senso della fluttuante superficie del mare e della sua costante modificazione delle forme di vita, ricorse a metafore inventate dagli scienziati che si riferivano poeticamente a nuove specie scoperte; descrisse con lirismo animali che sembravano vegetali e viceversa, come per bizzarri scambi. Nessun arte, pensava, sarebbe stata capace di esprimere le complessità del mare. Invece la ricchezza fantasmagorica e la celebrazione panteistica e sensuale di questo mondo entrò a far parte dell'universo simbolista, con singolari commistioni di scienza e invenzione, e singolari trasposizioni da testo a immagine.[349]

---

[346] M. Patti, *Museo Civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta,* Ospedaletto, Pacini Ed., 2013, p. 55.
[347] J. Michelet, *La Mer*, Paris, Hachette, 1861.
[348] *Ibidem.*
[349] A.M. Damigella, *Il mare e l'immaginario simbolista: miti antichi e nuovi,* in *I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze,* (a cura di), E. Bardazzi, A.M. Damigella, S. Fugazza, M. Margozzi, D. Matteoni, R. Miracco, D. Palterer, F. Ragazzi, catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004), Comune di Livorno, Livorno, 2004, pp. 43-44.

È ipotizzabile quindi, che tale testo circolante nel *milieu* simbolista – decadente, possa aver spinto Nomellini a concentrarsi più volte su ambientazioni marine e in particolare sulla predella de *I pirati* a ribadire quel carattere di sinfonia sinestetica.

Guardando un po' più vicino, l'ispirazione del pittore si era alimentata anche di poesia carducciana (i volontari garibaldini, "pirati" nelle *Odi Barbare*) e dannunziana, dei suoi rombi di tuoni e di folgori, di *«aurora che squilla con mille trombe di rame»*, di forti suggestioni cromatiche – sopra a tutte, il rosseggiare, l'ardere della fiamma, del fuoco, dei fanali, della lussuria, del sangue *«luminoso»* - che gli giungevano dall'immaginoso repertorio del poeta delle *Laudi*, peraltro intento in quel 1907 a *La Nave*, tragedia illustrata da Duilio Cambellotti e pubblicata da Treves nel 1908.

Dal *«pestifero fiato d'un gran mare torpente ma pieno di occulta ferocia, di vita vorace»*[350] all'*«Oceano ardente»*[351], al *«vascello che giunge caldo di più caldi mari e s'accendono i fari su l'alte scogliere e le ciurme straniere si precipitano all'orgia frenetiche come baccanti e il porto suona di canti, di scherni di sfide di colpi, di crapula e d'oro»*[352], alla *«fumea rossastra […] alberi, antenne, sartie, nereggiavano in un gigantesco intrico»*[353], fino all'energico e retorico linguaggio de *La Nave* del 1893, una delle *Odi navali*, immersa nell'eroismo d'ascendenza nietzschiana.[354]

Tornando un attimo a *La Nave* di D'Annunzio coeva al dipinto del 1907, da sottolineare è l'allegorismo proprio della tragedia, ambientata ai primordi di una Venezia medievale, dove si esalta la conquista imperialistica sul mare. Famoso il verso *«Arma la prora e salpa verso il mondo»*,[355] parole che senza dubbio risuonarono nelle orecchie del pittore nel momento di maggior contatto col poeta pescarese.

---

[350] G. D'Annunzio, *Le Manie meridiane*, XVI, *Laus Vitae*, vv. 5694-5697.
[351] *Ibidem*, v. 5704.
[352] G. D'Annunzio, *Le città terribili*, XVI, *Laus vitae*, vv. 5687-5696.
[353] G. D'Annunzio, *Canto augurale per la nazione eletta* del 1899, II Libro delle Laudi, *Elettra*, 1904, vv. 47-49.
[354] *Il Simbolismo in Italia*, (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 266, scheda 81.
[355] G. D'Annunzio, *La Nave*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1943.

La nave come allegoria decadente torna ancora nel 1905 con *La poesia della nave*, "immagine d'ogni ardimento", simbolo di "sogno e volontà […] elementi che compongono l'armoniosa perfezione dell'umano spirito", di Teresah, al secolo Corinna Teresa Ubertis, moglie del giornalista radicale Ezio Maria Gray.[356]

Con ogni probabilità queste furono suggestioni assorbite da Nomellini, ma come detto precedentemente, non esistono documenti che possano confortare tali ipotesi.

Concludo segnalando che l'opera, da dicembre 2014 a marzo 2015, è stata prestata dal museo di Genova alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, in occasione del centenario dell'istituzione amministrativa, per suggellare quel legame tra la Liguria e la Toscana tanto caro al pittore livornese.[357]

[356] Teresah, *La poesia della nave*, in "Hermes", X-XI, dicembre 1905, pp. 192-194.
[357] http://portalegiovani.comune.fi.it/pogio/jsp/portalegiovani_urw_webzine.jsp?ID_REC=17906

Alba di gloria

(Fig. 82) Plinio Nomellini, *Alba di gloria,* 1907, olio su tela, 126x126 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini», sul telaio cartellino della mostra «Mezzo Secolo d'Arte Toscana 1901-1950». Collezione Giorgio e Guido Guastalla, Livorno.

Esposizioni

VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1907.

Mezzo Secolo di Arte Toscana 1901-1950, Firenze, Palazzo Strozzi, 1952.

Livorno, 1990.

Bibliografia

C. Roccatagliata Ceccardi, *Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago,* in "Il Lavoro", 10 giugno 1906.

V. Pica, 1907, p. 369.

VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo illustrato, Venezia 1907, sale XXXIII-XXXIV, n. 18, pag. 129.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo, dicembre 1913, pp. 403 e sgg.

Bollettino di "Bottega d'Arte", *Gruppo Labronico,* anno VII, n. 8, Livorno, ottobre-novembre 1928. Copertina.

Micheli, 1928, p. 9.

AA. VV., *Mezzo Secolo di Arte Toscana 1901-1950,* catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 1952.

Bellonzi-Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, pag. 80, scheda IV. 90, tav. 1079, p. 216.

Livorno in guerra, Livorno 1988, pag. 236.

Plinio Nomellini, I, 1989.

G. e G. Guastalla, *Plinio Nomellini: Alba di Gloria,* (testi di F. Fergonzi, schede di F. Venturi), in occasione della Internazionale d'Arte Contemporanea Fiera di Milano, 19-29 maggio 1989, Livorno, Edizioni Graphis Arte, 1989, pp. 3-15.

Il Gruppo Labronico, 1990, p. 90.

E.B. Nomellini, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento,* in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005, pp. 165-174.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze 2008, s.n.p. [p. 66].

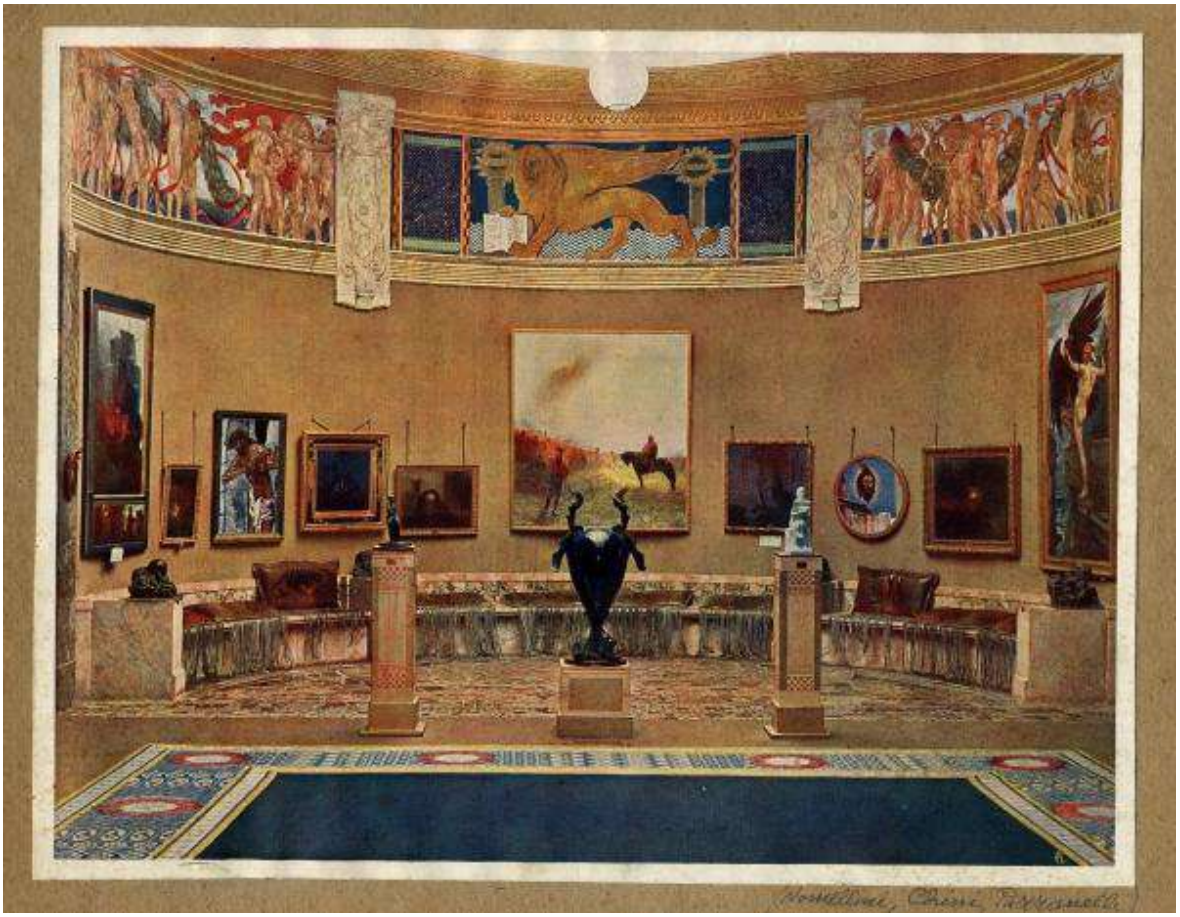
M.F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907,* in *Il Simbolismo in Italia,* (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, pp. 187-189, 266-267.

Analisi

Nel 1907 cadeva il primo centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi e Plinio Nomellini, che fin da fanciullo si era lasciato entusiasmare da quella "divinità", e che dal 1905 aveva proposto a Antonio Fradeletto[358] "una piccola sala con un insieme di pretto italianismo con sapore […] neo-italico, evocazione di nostra grandezza, presagio di nostro avvenire",[359] si presentava alla Biennale del 1907 con una *Sala dell'Arte del Sogno* – realizzazione in grande del suo progetto iniziale – e con quattro opere intese a sacralizzare l'Eroe dei Due Mondi, avvalendosi della più significativa vetrina artistica internazionale. Quattro visioni sovrastoriche, "rispecchio vivo di glorie e di gioie" come lo stesso Nomellini ebbe a scrivere,[360] marcate da episodi di eroismo primigenio per esaltare il concorso di garibaldini e popolo nei fatti risorgimentali e suscitare intense passioni, retaggio del pensiero mazziniano. Il suo radioso e fantastico *Garibaldi* (Livorno, Museo Civico G. Fattori), in cui tratteneva memoria di un leggendario incontro infantile, acquistato da un Pietro Mascagni entusiasta e apprezzato oltremisura da Giovanni Pascoli e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, era concepito come fulcro ottico e concettuale della *Sala* del 1907, ed era subito diventato, con lo spazio espositivo circostante, l'immagine simbolo

[358] Antonio Fradeletto, segretario della VII Biennale di Venezia del 1907.
[359] ASAC SN 24, fasc. N, lettera del 15 dicembre 1905, in Lecci, *Presenze Liguri,* 1995, p. 19, nota 23, p. 21.
[360] [S.d.], in Archivio Nomellini, Firenze, ora in *La sala,* 2005, p. 167.

di quell'edizione della Biennale.



(Fig. 83) Sala Internazionale dell' *Arte del Sogno* alla VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1907, sale XXXIII-XXXIV. Commissione ordinatrice: Galileo Chini, Edoardo De Albertis, Plinio Nomellini e Gaetano Previati.

Allestito proprio sotto l'arazzo con il Leone di San Marco (oggi perduto), al centro dell'esedra che coronava la sala, Garibaldi a cavallo era rivolto verso una fiammeggiante *Nave corsara* (Collezione privata, courtesy Enrico Galleria d'Arte), dannunziana e carducciana restituzione di atemporali e mitiche ferocie. Collocati in un'altra zona della sala c'erano ancora *Alba di Gloria* (Livorno, Collezione Giorgio e Guido Guastalla) – dipinto incentrato su una strategica ambientazione veneziana con le masse potenti dei cavalli di San Marco in primo piano, giocato in modo da creare una corrispondenza proprio con il formato quadrato del *Garibaldi* -, e gli *Insorti* (Collezione d'Arte di Banca Carige).[361]

Durante quella Biennale *Alba di gloria* fu acquistato per una cifra di 2.000 £ dalla Società Veneta di Navigazione a Vapore e mai più riproposto, vivente l'autore, in altra mostra; nel 1952, passato di proprietà, presenziò alla mostra di Palazzo Strozzi in Firenze *Mezzo*

[361] *Il Simbolismo in Italia*, (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 266, scheda 82.

Secolo d'Arte Toscana 1901-1950.[362] Di esso poi se ne persero le tracce, tanto è vero che al termine degli anni sessanta gli *Archivi del Divisionismo* ne riportano l'ignota ubicazione;[363] l'opera ha avuto negli oltre ottanta anni trascorsi da quella Biennale un percorso carsico con brevi e subitanee apparizioni e altrettante lunghe scomparse nell'oblio discreto di collezioni private fiorentine. Infine nel 1989 allo studioso Guido Guastalla capitò quasi per caso di riscoprire nella casa di un privato collezionista *Alba di Gloria,* un'opera rilevante sul piano sia artistico che storico.[364]

I cavalli di San Marco al centro dell'inquadratura, l'animosità dei bambini nei quali si può riconoscere il simbolo della "Giovane Italia", lo sventolio della bandiera veneziana, il Palazzo Ducale posto di sfondo come quinta di una rappresentazione scenica, sono gli elementi compositivi di questo importante dipinto, celebrativo dell'epopea maniniana del 1848[365], le cui fonti di ispirazione possono essere state tratte dall'autore dalla poetica pascoliana e dannunziana di quegli anni.

Alba di gloria si inserisce male nella *Sala del Sogno,* soprattutto se cerchiamo, in un quadro che rappresenta una umanità festante ai piedi dei cavalli di San Marco rilevati in controluce da una suggestiva schiarita aurorale, particolari significati onirici. Le componenti volute da Nomellini sono invece ben visibili e di altro segno: l'ambientazione veneziana del quadro mostra un occhio di riguardo ad uno dei *topoi* del Decadentismo nostrano e insieme una scelta attenta alle sollecitazioni di mercato (come precedentemente ricordato, l'opera sarà acquistata dalla Società Veneziana di Navigazione a Vapore). La linea sulla quale si pone il soggetto è quella iniziata con il *Ditirambo,* l'*Orda, Migrazione di uomini,* tre quadri esposti alla Biennale del 1905, che rappresenta i destini dell'umanità del tempo presente: umanità che non è più la "grande proletaria" pascoliana dell'*Orda* ma che ancora veniva rappresentata miticamente, declinando, a partire dalla lezione dei *Primi* e *Nuovi Poemetti,* uno stile moderno e un'oratoria antica.

Alba di gloria poteva essere affiancato a prodotti artistici così differenti quali la *Salomè* di Stuck, il *Battista* di Galileo Chini o il *Prometeo Liberato* di Walter Crane proprio perché la scelta formale messa in atto nel quadro, una ricerca di eleganze compositive, di colori

---

[362] AA. VV., *Mezzo Secolo di Arte Toscana 1901-1950,* catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 1952.

[363] Bellonzi-Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, pag. 80, scheda IV. 90, tav. 1079, p. 216.

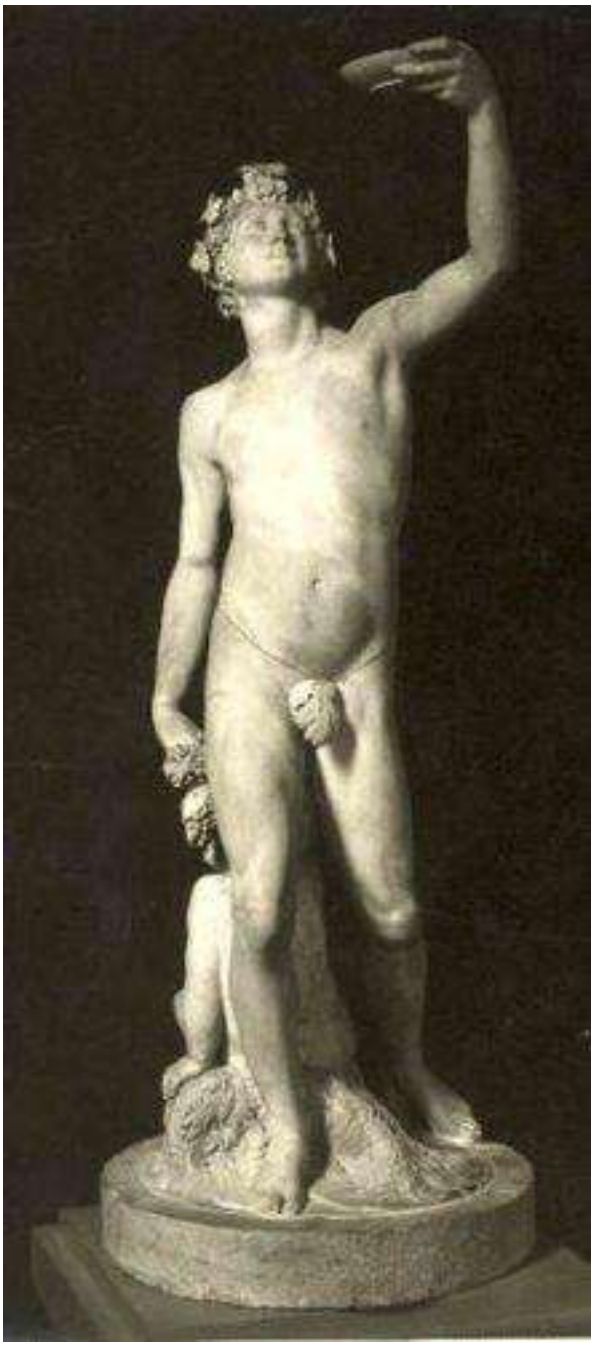
[364] G. e G. Guastalla, *Plinio Nomellini: Alba di Gloria,* (testi di F. Fergonzi, schede di F. Venturi), in occasione della Internazionale d'Arte Contemporanea Fiera di Milano, 19-29 maggio 1989, Livorno, Edizioni Graphis Arte, 1989, pp. 3, 7.

[365] Daniele Manin, (Venezia, 1804-1857) fu patriota e politico italiano, Presidente della Repubblica di San Marco nel 1848-1849.

innaturali e ossessivamente complementari, di tagli insoliti, era tutta volta a creare una sospensione narrativa capace di suggerire, per vie interne all'opera, un mistero indefinito.
Se non c'era un programma comune alle opere esposte nella *Sala del Sogno,* tutti o quasi gli artisti che vi esponevano cercavano, con stilismi eleganti e insoliti, di dimostrarsi artisti d'eccezione negando o irridendo la tradizione ottocentesca delle poetiche naturalistiche.[366]
In un'intervista a Plinio Nomellini, un'anteprima per l'inaugurazione della Biennale del 22 aprile 1907, l'artista chiarisce la poetica del dipinto: "Nell'*Alba di gloria* i cavalli di San Marco, gli antichi trofei di Enrico Dandolo[367] - affermando nel bronzo eterno l'agil robustezza del loro incedere superbo – insegnano all'Europa la distruzione dell'impero greco per opera dei popoli latini. Ma il dolce spirito e festevole dei veneziani è li che ti sorride: e sono fiori che – sotto il gruppo di cavalli e sotto il palpito d'un gonfalone rosso – un pargolo, una donna e un alabardiere, spargono a cumuli e intrecciano a festoni"[368].
Nell'opera, omaggio a Venezia e alle sue vicende risorgimentali, compaiono quindi alcuni futuri ingredienti del repertorio iconografico del livornese, dal drappo rosso, al fanciullo e ai fiori in primo piano.[369] Sulla testa dei cavalli di San Marco è visibile un piccolo globo color oro formato da due cerchi concentrici intersecati; potrebbe rappresentare il simbolo del dominio marittimo della antica Repubblica di Venezia sul mondo ma non sono emersi documenti utili a confortare tale ipotesi.
Per quanto riguarda invece la posa della figura dell'alabardiere in primo piano è certa una derivazione dal *Bacco* di Jacopo Tatti detto Il Sansovino, del 1515; la torsione del corpo del ragazzo con alabarda nell'opera di Nomellini ricorda molto da vicino la torsione delle membra della figura rinascimentale in atto di osservazione del bacile sorretto in alto dalla mano.

---

[366] G. e G. Guastalla, *Plinio Nomellini: Alba di Gloria,* (testi di F. Fergonzi, schede di F. Venturi), Livorno, Edizioni Graphis Arte, 1989, pp. 4, 13.
[367] Enrico Dandolo fu IV Doge della Repubblica di Venezia nel 1192.
[368] UPI, *La Sala del Sogno all'Esposizione di Venezia. Un'intervista con Plinio Nomellini. Livorno 24 (per espresso),* 22 aprile 1907. Cfr. E.B. Nomellini, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento,* in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), V. Sgarbi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005, pp. 171-172.
[369] M.F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907,* in *Il Simbolismo in Italia,* (a cura di) F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, p. 188.



(Fig. 84) Jacopo Tatti detto Il Sansovino, *Bacco*, 1515, marmo, 146 cm., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Nell'*Altarolo Mediceo*, sempre del Sansovino, sempre conservato al Museo Nazionale del Bargello e datato 1541-1542,[370] il Redentore circondato da cherubini ha la stessa posa dell'alabardiere del 1907. Essa ritorna identica anche nella figura maschile in primo piano a sinistra in *Giovinezza vittoriosa* del 1903. (Cfr. fig. 72)

[370] Cfr. B. Boucher, *Iacopo Sansovino: l'Altarolo Mediceo*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Spes, copyr. 1987.

È ipotizzabile quindi che Nomellini, durante il soggiorno fiorentino presso la scuola di Giovanni Fattori, si sia nutrito di un ricco confronto con la scultura rinascimentale e che queste suggestioni siano state trasposte in seguito nelle sue opere.

Come sottolineato precedentemente, a livello pittorico *Alba di gloria* si caratterizza per i forti contrasti chiaroscurali tra le masse scure dei cavalli, del palazzo e delle figure in basso, rispetto a uno sfondo del cielo con il drappo rosso nettamente più luminoso; la tecnica pittorica ha perso del *ductus* delle opere precedenti per orientarsi su una pennellata ancora più lunga, libera e vorticosa nelle nuvole e nel drappo; uno stile più personale ma ancora lontano dalle sfrenate frantumazioni coloristiche degli anni venti.

Veniamo ora a trattare le possibili fonti letterarie che hanno potuto ispirare l'iconografia del dipinto impregnato di un forte allegorismo che guarda alla potenza dell'antica Repubblica veneziana. Senza dubbio le frequentazioni di Nomellini con Giovanni Pascoli che si concentrano proprio in questo periodo, devono essere tenute ampiamente di conto; i due si scrivevano e si incontravano assiduamente sia a Torre del Lago che a Castelvecchio di Barga per discutere sulla loro poetica ma soprattutto per la collaborazione in merito all'illustrazione dei *Poemi del Risorgimento* del 1913.

Odi e inni comprende componimenti già usciti in precedenza su riviste, in particolare su «Il Convito» e «Il Marzocco»: si trattava dunque di una raccolta concepita a tavolino, il solo libro di poesie di Pascoli che non coincida con la sua nascita e la sua formazione.[371] Dalla prima edizione, pubblicata da Zanichelli nel 1906 e dedicata alla "Giovane Italia", la raccolta si divise in due sezioni: le *Odi* (34) e gli *Inni* (18), oltre a un'Appendice (*Il ritorno, Il sogno di Rosetta*); più intime, raccolte e personali le prime; impegnati nell'attualità storica e politica i secondi.

Questi componimenti appartengono al 'periodo pisano' del poeta e costituiscono l'espressione più tipica della poesia civile del Pascoli in quanto celebrano eroi e fatti gloriosi: e il motto che li contraddistingue - *Canamus* - indica una disposizione dell'anima e della volontà, che è insieme coscienza dell'eredità carducciana, ma senza rinunce all'eterno tema del 'fanciullino'.

Nell'*Inno VII* dedicato al *"Re Umberto"* compare proprio l'immagine dell'Italia e di Venezia destinate ad un glorioso futuro:

«L'Italia che vive nel sole,
che vuole i suoi rischi e i suoi vanti,

[371] Cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, (a cura di) C. Garboli, vol. II, p. 1295.

le marre e le trombe, le scuole
pensose e i cantieri sonanti:

l'Italia che spera, e s'adopra
concorde al suo lucido fine,
che foggia il suo fato, là, sopra
le incudini delle officine:

l'Italia che già si disserra
nel grande avvenire il suo varco,
e avanti, sia pace sia guerra,
San Giorgio o San Marco!»[372]

Questi sono versi che probabilmente hanno potuto ispirare l'iconografia del dipinto, l'allegorismo dell'antica e della futura potenza dell'Italia e di Venezia sul globo; globo che ritorna proprio sopra le teste dei due cavalli di San Marco.

È noto che il *Fuoco* di D'Annunzio, scritto per la I Biennale del 1895, venisse usato dal viaggiatore come *Baedeker* per rivivere, in una Venezia più immaginata che guardata, l'itinerario del protagonista. Agli occhi del visitatore della VII Biennale *Alba di gloria* poteva dirsi una delle materializzazioni più convincenti del romanzo dannunziano.[373]
In esso, pubblicato nel 1900 e diviso in due libri (*L'epifania del fuoco* e *L'impero del silenzio*), il superuomo dannunziano è Stelio Effrena (nome che evoca al tempo stesso l'idea delle stelle e quella dell'energia senza freni), giovane e brillante intellettuale che ama Foscarina (il nome allude alle tenebre, palese controfigura della Duse, come Stelio lo è di Gabriele D'Annunzio), famosissima attrice tragica, sullo sfondo di una Venezia decadente e moritura, che ben riassume tutte le contraddizioni e tutte le fascinazioni del decadentismo dannunziano. Alcune descrizioni dell'ambientazione ben si attagliano a quella del dipinto di Nomellini:
«Guarda San Marco su l'acqua! Il rematore li traghettava alla Torre dell'Orologio. La Piazza era inondata, simile a un lago in una chiostra di portici, rispecchiando il cielo che si discopriva dietro la fuga delle nuvole colorato dal crepuscolo verdegiallo. Più viva, la

[372] G. Pascoli, *Al Re Umberto,* Inno VII, in *Odi e inni : 1896-1905*, Bologna, N. Zanichelli, 1906, VIII, vv. 85-96.
[373] G. e G. Guastalla, *Plinio Nomellini: Alba di Gloria,* (testi di F. Fergonzi, schede di F. Venturi), Livorno, Edizioni Graphis Arte, 1989, pp. 13-14.

Basilica d'oro, quasi che si ravvivasse al contatto dell'acqua come una foresta inaridita, splendeva d'ali e d'aureole nell'estremo lume; e le croci delle sue mitre si scorgevano in fondo allo specchio cupo, come la sommità d'un'altra basilica sommersa»[374].

E ancora:

«L'anima cupida e forte dei padri acclamanti ai reduci trionfatori del Mare si risvegliava confusamente negli uomini oppressi dal tedio e dal travaglio dei lunghi giorni mediocri; e rimembrava l'aura mossa dai grandi vessilli di battaglia nel ripiegarsi come le ali della Vittoria dopo il volo o il loro garrito, già onta alle flotte fuggiasche, non placabile.

- Conoscete voi, Perdita, - domandò Stelio d'improvviso – conoscete voi qualche altro luogo del mondo che abbia, come Venezia, la virtù di stimolare la potenza della vita umana in certe ore eccitando tutti i desideri sino alla febbre? Conoscete voi una tentatrice più tremenda?»[375]

Descrizioni nitide, articolate e diffuse nel testo delle piazze e delle vie percorse dai protagonisti nelle quali si respira l'aura decadente caratteristica del periodo e che torna vivida nelle opere di Nomellini, nutrite di questa linfa ideista. Possiamo immaginare che l'artista leggesse i componimenti letterari degli amici poeti nei momenti di svago dal lavoro artistico.

Alba di gloria del 1907 segna così la fine del soggiorno di Plinio Nomellini presso il *"Club della Bohème"* di Torre del Lago Puccini e al contempo lo sciogliersi di un cenacolo di compositori, artisti e letterati che tanto furono fondamentali per la cultura simbolista italiana dei primi del Novecento.

[374] G. D'Annunzio, *Il Fuoco,* in "I romanzi del melagrano", Milano, F.lli Treves, 1918, p. 275.
[375] *Ibidem,* pp. 8-9.

APPARATI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI CON SITOGRAFIA

(Fig. 0) Luigi De Servi, *Plinio Nomellini*, 1901, olio su tavola, Ø 49 cm., iscrizione in basso a destra: «De Servi», sul retro: «Eseguito da me / Luigi De Servi / l'anno 1901 / a Torre del Lago / ritratto del pittore Nomellini». Collezione privata.

Già pubblicato in *Il Simbolismo in Italia*, (a cura di) Mazzocca F., Sisi C., Marini Clarelli M.V., catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2013, pp. 92, 235.

(1 gennaio 2016)

(Fig. 1) Plinio Nomellini, *Autoritratto*, 1910, olio su tela, 44x66 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

http://www.mucchioselvaggio.org/FOTO_C6/nomellini/index.html

(15 gennaio 2016)

(Fig. 2) Plinio Nomellini, *Il Fienaiolo*, 1888, olio su tela, 178x150 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

https://artiebagagli.wordpress.com/2012/10/28/plinio-nomellini-il-fienaiolo-1888/

(16 gennaio 2016)

(Fig. 3) Plinio Nomellini, *Sotto il pergolato o Al fresco*, 1893, olio su tela, 48x46 cm. Collezione privata.

http://max46ma.altervista.org/arte_nomellini3.html

(17 gennaio 2016)

(Fig. 4) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna*, 1899, olio su tela, 175x345 cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

http://vertigo1871.tumblr.com/post/75619490851

(18 gennaio 2016)

(Fig. 5) Plinio Nomellini, *Inno all'olivo,* disegno a inchiostro, 52x31 cm., eseguito per *"La Riviera Ligure"*, n. 30, VII, 1901, p. 305, oggi in Casa Pascoli, Castelvecchio.

http://www.fondazionenovaro.it/new/php/galleriariviera.php?file=05.jpg&lingua=Italiano

(19 gennaio 2016)

(Fig. 6) Plinio Nomellini, *Garibaldi*, 1907, olio su tela, 200x180 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

http://sdp.comune.livorno.it/garibaldi/quadri/nomellini.html

(20 gennaio 2016)

(Fig. 7) Plinio Nomellini, *Gioia Tirrena*, 1913, olio su tela, 202x165 cm. Collezione privata.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 83].

(21 gennaio 2016)

(Fig. 8) Plinio Nomellini, *Vortice azzurro,* 1922, olio su tela, 138x99 cm. Collezione privata.

https://tuttolandia1.wordpress.com/2015/04/07/plinio-nomellini/

(22 gennaio 2016)

(Fig. 9) Plinio Nomellini (Livorno 1866 - Firenze 1943) in una foto dell'epoca.

http://www.ottocento.it/artisti%20nomellini%20plinio%20stima%20valore%20prezzi%20quanto%20vale%20valutazione%20quotazione%20acquisto%20vendita%20galleria.htm

(23 gennaio 2016)

(Fig. 10) Plinio Nomellini, *Manifesto litografico su carta per l'Olio Sasso,* 197x136 cm. Milano, 1901.

http://www.arteliberty.it/manifesti_nomellini.html

(24 gennaio 2016)

(Fig. 11) Plinio Nomellini, *Almanacco per l'Olio Sasso,* litografia a colori su cartoncino,

17x7 cm., Milano, 1903.

http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=87&objId=859

(25 gennaio 2016)

(Fig. 12) Plinio Nomellini, *Dante e Virgilio a colloquio con i principi negligenti*, Canto VII del Purgatorio, p. 29, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente illustrata da artisti italiani; Concorso 1900 – 1902*, (a cura di) Vittorio Alinari, Firenze, 1902. Biblioteca del Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Firenze.

http://images.alinari.it/img/480/BAF/BAF-A-004642-0015.jpg

(26 gennaio 2016)

(Fig. 13) Plinio Nomellini, *Paesaggio d'autunno,* disegno a inchiostro, 31x49 cm. Eseguito per *"Memorie di un viandante"* di C. Roccatagliata Ceccardi, in *"La Riviera Ligure"* n. 39, VII, 1902, p. 411, oggi in Archivio Mario Novaro, Genova.

Già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, (a cura di), Nomellini E.B., con saggi di Bruno G., Sereni U., catalogo della mostra, con epistolario Pascoli-Nomellini 1901-1912, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986, p. 81.

(27 gennaio 2016)

(Fig. 14) Plinio Nomellini, Illustrazioni per i *"Poemi del Risorgimento, Inno a Roma, Inno a Torino"*, di Giovanni Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913.

https://www.maremagnum.com/uploads/item_image/image/2631/poemi-risorgimento-inno-roma-inno-torino-2c58f88f-dbc0-4ec6-8201-44cdc9cbdf73.jpg

(28 gennaio 2016)

(Fig. 15) Plinio Nomellini, *Lo scoglio di Quarto*, disegno a inchiostro, 45x53 cm. Eseguito per "*La Riviera Ligure"* n. 60, X, 1904, p. 669, oggi in Archivio Mario Novaro, Genova.

http://www.capti.it/plugins/dynacrop/details.php?x=4000262&y=2&x1=26&y1=93&x2=751&y2=975&w1=725&h1=882&file=page013.jpg

(29 gennaio 2016)

(Fig. 16) Plinio Nomellini, Copertina per *Il Giornalino della Domenica,* con il racconto *"La Cunella"* di Giovanni Pascoli, acquarello su carta, 21x28 cm. Firenze, 2 dicembre 1906.

http://www.artearti.net/assets/images/uploads/Il_Giornalino_della_Domenica,A_cunella_MuseocasaPasoli.jpg

(30 gennaio 2016)

(Fig. 17) Plinio Nomellini, *Il Secolo XX* , Rivista Popolare Illustrata, 213x300 cm. Anno VIII, n. 1, gennaio 1909, Firenze, Biblioteca Marucelliana.

http://i.ebayimg.com/00/s/ODAwWDU2OA==/z/1FIAAOSw-jhUDz5C/$_35.JPG

(31 gennaio 2016)

(Fig. 18) Plinio Nomellini, *Il 26 aprile in San Remo Giovanni Pascoli inaugurerà con un discorso il monumento a Giuseppe Garibaldi, opera di Leonardo Bistolfi,* litografia su carta, 100x140 cm. Milano, 1908.

http://cirulliarchive.org/wp-content/uploads/2014/12/O0000943.jpg

(1 febbraio 2016)

(Fig. 19) Plinio Nomellini, Copertina per *"Sonetti e poemi"* di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Società Editrice Ligure Apuana, 1910.

http://pictures.abebooks.com/FENICE/md/md16039194645.jpg

(2 febbraio 2016)

(Fig. 20) Plinio Nomellini, *Manifesto per l'opera "Parisina" di Pietro Mascagni e Gabriele D'Annunzio,* Milano, 1913.

http://www.mascagni.org/framed-images/504577

(3 febbraio 2016)

(Fig. 21) Plinio Nomellini, *Municipio di Genova. Manifesto per l'inaugurazione del monumento ai Mille, 5 maggio 1915,* litografia su carta, 206x144 cm. Milano, 1915.

http://www.museidigenova.it/sites/default/files/styles/419x278/public/field/image/sala%20nuova%20manifesto%20inaug.jpg?itok=f6Mv9Xru

(4 febbraio 2016)

(Fig. 22) Torre del Lago Puccini, il compositore davanti al *Club della Bohème*. Foto dell'epoca.

http://www.artlini.net/terraversilia/immagini/torre%20del%20lago-Club-La-Boheme.jpg
(5 febbraio 2016)

(Fig. 23) Plinio Nomellini, *Ditirambo,* 1905, olio su tela, 128x178 cm., Galleria d'Arte Moderna Giannoni, Novara.

http://images.alice.it/sg/sapere/gallery_mno/Sogni/437c6667e14f5_big.jpg

(6 febbraio 2016)

(Fig. 24) Il poeta Gabriele D'Annunzio a cavallo sulle spiagge della Versilia. Foto dell'epoca.

http://www.montagnemontanari.com/2012/09/il-commiato-poesia-di.html

(7 febbraio 2016)

(Fig. 25) Cartolina delle Alpi Apuane, Lucca, anni '20 e '30, Club Alpino Italiano.

http://it.picclick.com/Collezionismo/Cartoline/Paesaggistiche-italiane/Toscana/Lucca/?page=33

(8 febbraio 2016)

(Fig. 26) Il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e manoscritto della sua opera. Foto dell'epoca.

https://i.ytimg.com/vi/GM45EoGU8-U/hqdefault.jpg

(9 febbraio 2016)

(Fig. 27) Copertina delle *"Liriche 1896-1912"* di Diego Garoglio, Bologna, Zanichelli Editore.

http://books1.scholarsportal.info/viewdoc.html?id=229266

(10 febbraio 2016)

(Fig. 28) Plinio Nomellini, *Passaggio nel bosco,* 1918 ca., olio su tela, 50x44 cm. Collezione privata, Firenze.

http://www.pananti.com/photos/auctions/xlarge/41036.jpg

(11 febbraio 2016)

(Fig. 29) Plinio Nomellini, *Cartolina postale a Giovanni Pascoli del 4 settembre 1905,* Archivio di Casa Pascoli, Castelvecchio di Barga.

Già pubblicata in Paccagnini P., Monti R., *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* con epistolario Nomellini-Pascoli 1901-1913, Massa, Type Service, 1988, pp. 62-63.

(12 febbraio 2016)

(Fig. 30) Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini a Castelvecchio nel 1908.

http://www.giornaledibarga.it/?pg=8&id=10518

(13 febbraio 2016)

(Fig. 31) Plinio Nomellini, *Campagna toscana,* 1901 ca., olio su tela, 75x75 cm., Collezione privata, Pisa.

Già pubblicata in *Plinio Nomellini. La Versilia,* (a cura di), Bruno G., Nomellini E.B., Paolocchi C., Sereni U., catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio-20 settembre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 67.

(14 febbraio 2016)

(Fig. 32) Plinio Nomellini, *La morte del Papa,* 1903, disegno a penna, 40x48 cm., eseguito per *"La Riviera Ligure"* n. 54, IX, numero dedicato al poemetto di G. Pascoli, *"La morte del Papa"*. Oggi in Casa Pascoli, Castelvecchio.

Già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* ivi, p. 82.

(15 febbraio 2016)

(Fig. 33) Plinio Nomellini, *Garibaldi fanciullo a Roma,* 1911, acquarello su carta, illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

Ibidem, p. 102.

(16 febbraio 2016)

(Fig. 34) Adolfo De Carolis, copertina per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913.

Ibidem, p. 99.

(17 febbraio 2016)

(Fig. 35) Plinio Nomellini, *Garibaldi, risalito il Tevere sulla tartana del padre, giunge a Roma,* 1911. Progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, ubicazione ignota.

Ibidem, p. 106.

(18 febbraio 2016)

(Fig. 36) Antonio Garfagnini, *Monumento funebre di Giovanni Pascoli,* (dal 1921 Monumento ai Caduti), progettato da Plinio Nomellini, 1912 ca. Sagrato della chiesa di San Niccolò, Castelvecchio di Barga.

Ibidem, p. 12.

(19 febbraio 2016)

(Fig. 37) Plinio Nomellini, *Garibaldi*, 1907, olio su tela, 200x180 cm. Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno.

http://sdp.comune.livorno.it/garibaldi/quadri/nomellini.html

(20 febbraio 2016)

(Fig. 38) Plinio Nomellini, *Vespero a Torre del Lago,* 1901, olio su tela, 96x96 cm. Collezione privata, Firenze.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 56].

(21 febbraio 2016)

(Fig. 39) Plinio Nomellini, *Trombettiere,* 1907 ca., acquarello sanguigna su cartoncino grana sottile, 54x39 cm. Studio per *"Trombettiere garibaldino"*, Museo Civico "Giovanni Fattori", Livorno, inv. 74/538.

Già pubblicata in *Plinio Nomellini. La Versilia,* ivi, p. 106.

(22 febbraio 2016)

(Fig. 40) Plinio Nomellini, *L'Imbarco dei Mille a Quarto,* 1911, olio su tela, 228x302 cm. Novara, Galleria d'Arte Moderna.

http://www.brolettodinovara.it/it/museo-online/sezione/pittura-di-attualita

(23 febbraio 2016)

(Fig. 41) Plinio Nomellini, *Prime letture,* 1905 ca., olio su tela, 167x167 cm. Milano, Civica Galleria d'Arte.

http://www.inmilantoday.com/musei/gam/nomellini_primeletture2.jpg

(24 febbraio 2016)

(Fig. 42) Plinio Nomellini, *Sole sulla brina o Sole e brina,* 1910, olio su tela, 125x125 cm. Novara, Galleria d'Arte Moderna Giannoni.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 76].

(25 febbraio 2016)

(Fig. 43) Plinio Nomellini, *Cartolina postale a Giovanni Pascoli del 29 marzo 1912,* Archivio di Casa Pascoli, Castelvecchio di Barga.

Già pubblicata in Paccagnini P., Monti R., *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* ivi, p. 67.

(26 febbraio 2016)

(Fig. 44) Plinio Nomellini, *Studi per Garibaldi,* 1908.

Già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* ivi, p. 25.

(27 febbraio 2016)

(Fig. 45) Cartolina dello *Stendardo della Camera del Lavoro di Parma,* su disegno di Plinio Nomellini, 1909.

Ibidem, p. 31.

(28 febbraio 2016)

(Fig. 46) *Garibaldi, particolare del monumento di Leonardo Bistolfi del 1908 a S. Remo.* Foto con dedica dello scultore a Pascoli.

Ibidem, p. 26.

(29 febbraio 2016)

(Fig. 47) *La Casa di Giovanni Pascoli a Castelvecchio di Barga.* Foto di Alfredo Caselli.

Ibidem, p. 14.

(1 marzo 2016)

(Fig. 48) *Garibaldi a Caprera,* foto appesa nello studio di Giovanni Pascoli a Castelvecchio di Barga.

Ibidem, p. 23.

(2 marzo 2016)

(Fig. 49) *Monumento ai Mille a Quarto,* di Eugenio Baroni, 1915.

Ibidem, p. 27.

(3 marzo 2016)

(Fig. 50) Plinio Nomellini, *Inaugurazione del Monumento ai Mille di Quarto,* 5 maggio 1915, firmato a.s., olio su tela, 33x40 cm., Museo del Risorgimento di Genova.

http://static.panorama.it/wp-content/uploads/2015/05/quarto-1915_2003-728x600.jpg

(4 marzo 2016)

(Fig. 51) Plinio Nomellini, di fronte al suo quadro *L'imbarco dei Mille a Quarto.* Foto dell'epoca.

Già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* ivi, p. 29.

(5 marzo 2016)

(Fig. 52) Plinio Nomellini nel suo studio a Torre del Lago. Foto dell'epoca, 1903.

Ibidem, p. 10.

(6 marzo 2016)

(Fig. 53) Plinio Nomellini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, 1893-1894.

Già pubblicata in *Plinio Nomellini. La Versilia,* ivi, p. 13.

(7 marzo 2016)

(Fig. 54) Plinio Nomellini, *Napoleone e i due Titani,* 1911, acquarello su carta, 62x50 cm., firmato b.d., illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, collezione privata, Genova.

Già pubblicata in *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi,* ivi, p. 100.

(8 marzo 2016)

(Fig. 55) Zanichelli, Nomellini e Pascoli nel giardino della casa del poeta a Castelvecchio nel 1911. Foto di Alfredo Caselli.

Ibidem, p. 15.

(9 marzo 2016)

(Fig. 56) Plinio Nomellini, *Cavalcata notturna verso Novara,* 1911, acquarello su carta, illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

Ibidem, p. 101.

(10 marzo 2016)

(Fig. 57) Plinio Nomellini, *Il Trombetta del Salto,* 1911, acquarello su carta, illustrazione per *"I Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Ed. Zanichelli, Bologna, 1913, ubicazione ignota.

Ibidem, p. 103.

(11 marzo 2016)

(Fig. 58) Giovanni Pascoli e Plinio Nomellini nel giardino della casa del poeta a Castelvecchio, sullo sfondo, Mariù e il cane Gulì, nel 1911. Foto di Alfredo Caselli.

Ibidem, p. 17.

(12 marzo 2016)

(Fig. 59) Plinio Nomellini, *Aquila,* 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x48 cm., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Ibidem, p. 104.

(13 marzo 2016)

(Fig. 60) Plinio Nomellini, *I Templari,* 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x42 cm., firmato a.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Ibidem, p. 105.

(14 marzo 2016)

(Fig. 61) Plinio Nomellini, *Mazzini giovinetto porge l'obolo all'esule nel porto di Genova,* 1911, progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, ubicazione ignota.

Ibidem, p. 107.

(15 marzo 2016)

(Fig. 62) Plinio Nomellini, *I martiri dello Spielberg,* 1911, acquarello e inchiostro su carta, 20x31 cm., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, n° 100465.

Ibidem, p. 108.

(16 marzo 2016)

(Fig. 63) Plinio Nomellini, *Giuseppe Mazzini nel carcere di Savona,* 1911, acquarello su cartoncino bianco, 27x40 cm., firmato b.s., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Ibidem, p. 109.

(17 marzo 2016)

(Fig. 64) Plinio Nomellini, *Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi e Carlo Alberto,* 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x42 cm., firmato b.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Ibidem, p. 110.

(18 marzo 2016)

(Fig. 65) Plinio Nomellini, *Anita Garibaldi a cavallo,* 1911, carboncino e acquarello su cartoncino bianco, 27x40 cm., firmato a.d., progetto di illustrazione per i *"Poemi del Risorgimento"* di G. Pascoli, collezione privata, Firenze.

Ibidem, p. 111.

(19 marzo 2016)

(Fig. 66) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 175x345 cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

http://vertigo1871.tumblr.com/post/75619490851

(20 marzo 2016)

(Fig. 67) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 150x60 cm., pannello centrale in alto, firmato e datato in basso al centro: «Plinio Nomellini 1899». Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Già pubblicata in *I Postmacchiaioli,* (a cura di), Monti R., Matteucci G., catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993, p. 77.

(21 marzo 2016)

(Fig. 68) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 105x127 cm., pannello laterale destro, siglato b.d., Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Ibidem, p. 76.

(22 marzo 2016)

(Fig. 69) Plinio Nomellini, *La sinfonia della luna,* 1899, olio su tela, 105x127 cm., pannello laterale sinistro, siglato b.d., Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Ibidem, p. 76.

(23 marzo 2016)

(Fig. 70) Plinio Nomellini, *La colonna di fumo* o *Fumata* o *Il fuoco,* 1900, olio su tela, 130x121 cm., firmato e datato in basso a destra: «Plinio Nomellini 1900». Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza, inv. 335.

https://www.pinterest.com/pin/354869645616476039/

(24 marzo 2016)

(Fig. 71) Plinio Nomellini, *I tesori del mare,* 1901 ca., olio su tela, 108x127 cm., firmato in basso a sinistra: «Plinio Nomellini». Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

http://www.artflakes.com/en/products/i-tesori-del-mare-by-plinio-nomellini

(25 marzo 2016)

(Fig. 72) Plinio Nomellini, *Giovinezza vittoriosa,* 1903, olio su tela, 248x208 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Collezione privata.

http://www.biaf.it/service/images/Catalogue_images/180_02.jpg

(26 marzo 2016)

(Fig. 73) Plinio Nomellini, *La ninfa rossa,* 1904 ca., olio su tela, 101,5x84 cm., firmato in basso a destra, collezione privata, Livorno.

https://www.pinterest.com/pin/191543790375774485/

(27 marzo 2016)

(Fig. 74) Fotografia dell'opera *La ninfa rossa* del pittore Plinio Nomellini presentata nell'ambito della mostra *Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900,* presso il Palazzo delle Esposizioni della Fondazione Banca del Monte di Lucca, gennaio 2016.

Fotografia da cellulare Samsung S 4.

(28 marzo 2016)

(Fig. 75) Plinio Nomellini, *La ninfa Elice viene cacciata da Diana,* Canto XXV del Purgatorio, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

Già pubblicata in *La Commedia dipinta: i concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana,* (a cura di), Sisi C., catalogo della mostra (Firenze 2002-2003), Firenze, Alinari Editori, 2002, p. 52.

(29 marzo 2016)

(Fig. 76) Plinio Nomellini, *L'invasione,* 1905, olio su tela, 128x128 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Collezione privata.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 62].

(30 marzo 2016)

(Fig. 77) Plinio Nomellini, *L'orda,* 1905, olio su tela, 122x122 cm., firmato in basso a sinistra: «P. Nomellini». Collezione privata, Milano.

Ibidem, [p. 63].

(31 marzo 2016)

(Fig. 78) Plinio Nomellini, *Ditirambo,* 1905, olio su tela, 128x178 cm., (Inv. 627), firmato in basso a sinistra: «Plinio Nomellini». Galleria d'Arte Moderna Giannoni, Novara.

http://images.alice.it/sg/sapere/gallery_mno/Sogni/437c6667e14f5_big.jpg

(1 aprile 2016)

(Fig. 79) Plinio Nomellini, *I pirati, (I pirati del mare, I corsari),* 1907 ca., olio su tela, tela centrale 94x160 cm., predella in legno 27x160 cm., (Inv. 43), firmato in basso a destra: «P. Nomellini», nella predella, in basso a destra «P.N.». Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 65].

(2 aprile 2016)

(Fig. 80) Plinio Nomellini, *I pirati, (I pirati del mare, I corsari),* 1907 ca., olio su tela, tela centrale 94x160 cm., (Inv. 43), firmato in basso a destra: «P. Nomellini». Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi.

https://www.pinterest.com/pin/573927546242117088/

(3 aprile 2016)

(Fig. 81) Plinio Nomellini, *Nocchiero,* 1905, matita verde e viola, con tratti di tempera bianca su cartoncino avorio, 540x425 mm., (Inv. 2370), iscrizione in basso a sinistra, a matita viola: «Nomellini 1905». Dono Nomellini, 1947, oggi in Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno.

Già pubblicato in Patti M., *Museo Civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta,* Ospedaletto, Pacini Ed., 2013, p. 55.

(4 aprile 2016)

(Fig. 82) Plinio Nomellini, *Alba di gloria,* 1907, olio su tela, 126x126 cm., firmato in basso a destra: «P. Nomellini», sul telaio cartellino della mostra «Mezzo Secolo d'Arte Toscana 1901-1950». Collezione Giorgio e Guido Guastalla, Livorno.

Già pubblicata in Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008, [p. 66].

(5 aprile 2016)

(Fig. 83) Sala Internazionale dell' *Arte del Sogno* alla VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1907, sale XXXIII-XXXIV. Commissione ordinatrice: Galileo Chini, Edoardo De Albertis, Plinio Nomellini e Gaetano Previati.

http://www.ferrucciopizzanelli.it/main/opere/la-biennale-di-venezia-del-1907-1/

(6 aprile 2016)

(Fig. 84) Jacopo Tatti detto Il Sansovino, *Bacco,* 1515, marmo, 146 cm., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LOM70-0000088/

(7 aprile 2016)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Fonti edite

Franchi A., *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi,* Firenze, F.lli Alinari, 1902.

D'Annunzio G., *Alcyone,* Libro III, in "Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi", Milano, F.lli Treves, 1903.

Roccatagliata Ceccardi C., *Una visita a Plinio Nomellini, da Pievepelago a Torre del Lago,* in "Il Lavoro", Genova, 10 giugno, 1906.

Moschino E., *Il pittore dei sogni,* in "Il Secolo XX", 6 giugno 1907.

Franchi A., *A Torre del Lago da Plinio Nomellini,* in "Varietas", A.V, n. 48, Milano, Edizioni Sonzogno, Aprile 1908.

Moschino E., *I Lauri,* Milano, F.lli Treves Ed., 1908.

D'Annunzio G., *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie,* Milano, Casa Editrice Italiana, 1909.

Roccatagliata Ceccardi C., *Sonetti e poemi:1898-1909,* Empoli, Società Editrice ligure apuana, 1910.

Pascoli G., *I Poemi del Risorgimento. Inno a Roma, Inno a Torino,* Bologna, Zanichelli, 1913.

Pica V., *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini,* in "Emporium", A. XXXVIII, n. 228, dicembre 1913.

D'Annunzio G., *Poema paradisiaco e Odi navali, 1891-1893,* Milano, F.lli Treves Ed., 1913, pp. 169-176.

D'Annunzio G., *Il Fuoco,* in "I romanzi del melagrano", Milano, F.lli Treves, 1918.

Neal T., *Esposizione privata di ottanta opere di Plinio Nomellini.* Firenze, Tip. Soc. G. Spinelli & C., 1919.

Mostra individuale del pittore Plinio Nomellini: saggio introduttivo di Pica V., catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1924), Bestetti & Tumminelli, Milano, 1924.

Cortopassi R., *Paesaggio pucciniano. I Bohèmiens di Torre del Lago,* Pisa, Vallerini, 1926.

Marotti G., Pagni F., *Giacomo Puccini intimo,* Firenze, Vallecchi, 1926.

Nomellini P., *Tra macchia e scogliera,* in "La rivista di Livorno: periodico mensile di letteratura d'arte", A. I, n. 6-8, pp. 369-370, Livorno, luglio-agosto 1926 .

De Quevedo F., *Vita del pitocco,* Roma, Edizioni A. F. Formiggini, 1927.

Micheli P., *Glorie italiche nell'arte di Plinio Nomellini,* in "Liburni Civitas" A. I, n.1, Livorno, 1928, pp. 9-16.

Nomellini P., *La mostra Nomellini: 18 novembre-9 dicembre 1928,* in "Bollettino di Bottega d'arte", A.VII, n.9, Livorno, novembre 1928, p.12.

Venturi C., *Plinio Nomellini,* in "Liburni Civitas", A. IV, n.1, Livorno, gennaio-febbraio 1931, pp.11-30.

Nomellini P., Somare, E., *150 opere pregevoli provenienti dalla raccolta Galli, catalogo della mostra,* in "Bollettino di Bottega d'arte", A. VII, n. 9, Livorno, giugno 1931, p.32.

Viani L., *Garibaldi nella pittura di Plinio Nomellini,* in "Liburni Civitas", A.V, n.3, Livorno, 1932, pp. 189-198.

Marchi R., *Mostra personale di Plinio Nomellini, catalogo della mostra,* in "Bollettino Bottega d'arte", A. XIII, n.5, Livorno, aprile 1934, p.16.

D'Annunzio G., *Maia,* Libro I, in "Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi", Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1943.

D'Annunzio G., *La Nave,* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1943.

Franchi A., *I Macchiaioli toscani,* Milano, Garzanti, 1945.

Biancale M., *Plinio Nomellini,* Roma, F.lli Palombi Ed., 1946.

Nomellini P., *Plinio Nomellini: 30 tavole in nero e 4 a colori riproducenti alcune fra le sue opere più significative,* Milano; Roma, Luigi Alfieri & C. 19..

Parronchi A., *Pittori Toscani del primo Novecento,* Firenze, Sansoni, 1952.

Bonardi D., *Pittori livornesi: Plinio Nomellini,* in “Rivista di Livorno: rassegna di attività municipale e bollettino statistico”, A. VIII, n. 1, Livorno, gennaio-febbraio 1958, pp. 31-38.

Parronchi A., *Artisti toscani del primo Novecento,* Firenze, Sansoni, 1958.

Petrini M., *Giovanni Pascoli, il Convito e il Marzocco,* Belfagor: rassegna di varie umanità, 1961, vol. 16, pp. 432-440.

Pelagatti J., Rossi R., *I Postmacchiaioli,* Firenze, Centro Editoriale Arte e Turismo, 1962, pp. 185 sgg.

Mostra di Plinio Nomellini, a cura di Monti R., Nudi G., saggio introduttivo di Ragghianti C.L., catalogo della mostra (Livorno, villa Fabbricotti, 30 luglio-21 agosto/ Firenze, Palazzo Strozzi, 1-15 settembre), Firenze, Stabilimento tipografico C. Mori, 1966.

Bellonzi F., *Nomellini e il Divisionismo,* in “Nuova antologia” n. 1989, Firenze, settembre-dicembre 1966, pp. 59-69.

Nomellini P., *Mostra di Plinio Nomellini presso Bottega d’arte di Livorno, dal 25 febbraio al 10 marzo 1967,* in “ Quaderni di Bottega d’arte” n. IV, Livorno, 1967.

Bellonzi-Fiori, *Archivi del Divisionismo,* Roma, Officina Ed., 1968.

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: tutte le opere - Vita e saggio critico (a cura di) Balli P.A., Apua editrice, Carrara, 1969.

Rossi A., (a cura di) *Mostra del Divisionismo italiano,* catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano, La Società, 1970.

Comitato per la rinascita del Quartiere di Santa Croce, (a cura di), *IV Rassegna internazionale d’arte contemporanea e mostra in omaggio a Plinio Nomellini, Galileo Chini e Gaetano Paloscia,* catalogo della mostra (Firenze, 3-31 novembre 1970), Firenze, 1970.

Monti R., (a cura di), *Plinio Nomellini,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria Michelucci, 20 aprile-11 maggio 1971), Firenze, 1971.

Quinsac A.P. *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers developpements. 1880-1889.* Paris, Klincsieck, 1972.

Belforte G., (a cura di), *Plinio Nomellini scrittore,* Livorno, Belforte Grafica, 1976.

Nomellini P., (a cura di), *Plinio Nomellini: dipinti, acquarelli e disegni,* catalogo della mostra (Firenze, 6 - 28 novembre 1976), Firenze, 1976.

Baldini U., (a cura di), *L'immutabile tempo dei Macchiaioli,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria La Stanzina, 1977), Firenze, Il Torchio, 1977.

Baldini U., (a cura di), *I pittori toscani del Novecento,* Firenze, Nardini – Centro internazionale del libro, 1978.

Nuzzi C., *Plinio Nomellini, disegni,* Firenze, Tipografia Artigiana Fiorentina, 1978.

Cresti C., Solmi F., (a cura di), *... E nell'idolo suo si trasmutava: La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902.* Catalogo della mostra, (Bologna , settembre-ottobre 1979), Bologna, Grafis Industrie Grafiche, 1979.

Durbè V., Conti A., Bracci Cambini E., (a cura di), *Plinio Nomellini: disegni inediti,* catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Fabbricotti 4 agosto-4 ottobre 1979), Firenze, Stiav, 1979.

Bruno G., *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo,* Ufficio relazioni esterne Cassa di Risparmio Genova e Imperia, Avegno (GE), Stringa, 1981.

Damigella A.M., *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900,* Torino, G. Einaudi, 1981.

Monti R., Puccini S., (a cura di), *Puccini e i pittori,* catalogo della mostra, (Milano, Museo teatro alla Scala, 23 ottobre-18 dicembre 1982) , Milano, Istituto di studi Pucciniani, 1982.

Boero P., Novaro M., *La Riviera Ligure, momenti di una rivista,* Genova, Sagep Ed., 1984.

Bossaglia R., *La Riviera Ligure. Un modello di grafica Liberty,* Genova, Costa & Nolan Ed., 1985.

Plinio Nomellini, (a cura di), Bruno G., saggi di Matteucci G., Nomellini E.B., apparati critici di Perissinotti L., Pellizza T., catalogo della mostra (Milano, palazzo della Permanente, febbraio-marzo; Genova, palazzo dell'Accademia Linguistica, marzo-aprile 1985), Genova, Stringa, 1985.

Gelati G., *Plinio Nomellini pittore di Garibaldi,* in estratto mensile “Toscana qui”, A. V, n. 1, Firenze, Bonechi Editore, novembre 1985.

Monti R., Matteucci G., Matucci E., (a cura di), *Prima dell’Avanguardia: da Fattori a Modigliani,* catalogo della mostra (Aosta, Tolosa, 26 gennaio-31 marzo 1986), Firenze, Artificio, 1985.

Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi, (a cura di), Nomellini E.B., con saggi di Bruno G., Sereni U., catalogo della mostra, con epistolario Pascoli-Nomellini 1901-1912, (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-7 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986.

Secessione romana 1913-1916. Undicesima quadriennale di Roma, (a cura di), Bossaglia R., Quesada M., Spadini P., catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 4-28 giugno 1987), Roma, F.lli Palombi Ed., 1987.

Paccagnini P., Monti R., *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano,* con epistolario Nomellini-Pascoli 1901-1913, Massa, Type Service, 1988.

Pallottino P., *Storia dell’illustrazione italiana: libri e periodici a figure dal XV al XX secolo,* Bologna, Zanichelli, 1988.

Plinio Nomellini. La Versilia, (a cura di), Bruno G., Nomellini E.B., Paolocchi C., Sereni U., catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio-20 settembre 1989), Milano, Electa, 1989.

Guastalla G. e G., (a cura di), *Plinio Nomellini: Alba di Gloria,* (in occasione della Internazionale d’Arte Contemporanea Fiera di Milano, 19-29 maggio 1989), Livorno, Edizioni Graphis Arte, 1989.

Plinio Nomellini, disegni, catalogo della mostra (a cura di) Perissinotti L., (Genova, Galleria d’arte Clemente, via XX settembre, n. 94, maggio 1989), Genova, Edizioni Iridi, 1989.

Belli G., Rella F., *L’età del Divisionismo,* Milano, Electa, 1990.

AA. VV., *Divisionismo italiano,* catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile-15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990.

AA. VV., *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento,* catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 1 settembre-4 novembre 1990, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 novembre-10 dicembre), Firenze, Artificio, 1990.

Monti R., Tassi F. e R., *Plinio Nomellini, selezione di dipinti dal 1890 al 1900,* presso Firenze, Galleria d'arte La Stanzina, Firenze, Ed. Il Torchio, settembre 1991.

Parronchi A., Durbè D., *Coloristi toscani tra Ottocento e Novecento,* Firenze, Turati Arte, 1992, pp.158 sgg.

I Postmacchiaioli, (a cura di), Monti R., Matteucci G., catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993-28 febbraio 1994), Roma, De Luca, 1993.

Bruno G., *Plinio Nomellini,* Edizione Italiana Petroli, Genova, Erga, novembre 1994.

Monti R., *Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli*, Comune di Livorno, Sillabe, dicembre 1994.

Il Divisionismo toscano, (a cura di), Monti R., Conti A., catalogo della mostra (Livorno, villa Mimbelli, 28 luglio-31 ottobre 1995), Roma, De Luca, 1995.

Plinio Nomellini, i colori del sogno, (a cura di), Nomellini E.B., catalogo della mostra, (Livorno, Museo Civico G. Fattori, 9 luglio-13 settembre 1998, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 26 settembre- 31 ottobre 1998), Torino, U. Allemandi, 1998.

I pittori del lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini, (a cura di), Conti A., Bacci di Capaci G., con la collaborazione di Chini Polidori P., Ciccuto M., Dei E., Nomellini E.B., Paolicchi C., catalogo della mostra, (Seravezza, Palazzo Mediceo, 18 luglio-20 settembre 1998), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998.

I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa, (a cura di) Ciccuto M., Zingone A., Lucca, Mauro Baroni Ed., 1998, pp. 367-375.

L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini , (a cura di), Nomellini E.B., Pallottino P., catalogo della mostra (Camaiore 3 luglio-4 settembre 1999), Firenze, Maschietto & Musolino Editore, 1999.

Alla ricerca dell'Eden: il paesaggio della Versilia nella pittura italiana tra Otto e Novecento, (a cura di), Bruno G., Dei E., Paolocchi C., testi di Ciccuto M., catalogo della mostra (Seravezza, 1999), Pisa, Pacini Editore, 1999.

Tinti P., *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli: Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento,* in "Rivista pascoliana", 12/2000, Bologna, Pàtron, 2000.

Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio (a cura di), Ratti M., saggi Andreoli A.M., schede Bocciardi G., catalogo della mostra (La Spezia, Palazzina delle Arti L.R. Rosaia, 24 maggio-1 luglio 2001), La Spezia, Istituzioni per i servizi culturali, Silvana Ed., 2001.

Geometrie della luce: il paesaggio toscano nella pittura italiana tra Otto e Novecento (a cura di), Bruno G., Dei E., catalogo della mostra (Seravezza 2001), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2001.

Panconi T., *Plinio Nomellini, corrispondenza inedita,* Montecatini Terme, Media Arte, 2001.

Bietoletti S., Dantini M., *L'Ottocento italiano: le storie, gli artisti, le opere,* Firenze, Giunti, 2002.

La Commedia dipinta: i concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana, (a cura di), Sisi C., catalogo della mostra (Firenze 2002-2003), Firenze, Alinari Editori, 2002.

Alighieri, D., *La Divina Commedia, Purgatorio,* con pagine critiche di Bosco U., Reggio G., Firenze, Le Monnier, 2002.

Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli: disegni per un poeta: 1901-1906: Casa Pascoli, Castelvecchio Pascoli, 11 ottobre - 9 novembre 2003, (a cura di) Nomellini E.B., Mazzanti M., (testi di) Nomellini E.B., Novaro M., [S.l.]: [s.n.], 2003.

I tesori del mare. Suggestioni, miti, trasparenze, (a cura di), Bardazzi E., Damigella A.M., Fugazza S., Margozzi M., Matteoni D., Miracco R., Palterer D., Ragazzi F., catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004), Comune di Livorno, Livorno, 2004.

Nomellini E.B., *La sala "L'arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento,* in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty,* (a cura di), Sgarbi V., catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Asperia, 19 novembre 2005-26 febbraio 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005.

Nomellini E.B., *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino,* in *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento,* (a cura di), Ragazzi F., catalogo della mostra, (Chiavari, Pinacoteca civica di palazzo Rocca, 18 dicembre 2005-19 marzo 2006), Genova, De Ferrari, 2005.

Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara, (a cura di), Scotti Tosini A., catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 16 aprile-3 luglio 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2005.

Nomellini E.B., *Isadora Duncan: 1913, viaggio in Italia senza danza,* in *Isadora Duncan, l'Arte della Danza,* (a cura di), Nomellini E.B., Veroli P., con sedici disegni di Plinio Nomellini, Palermo, L'Epos, 2007.

Scarsa la lingua di terra che orla il mare … : la Liguria nella pittura e nella poesia del Novecento, (a cura di), Bruno G., Perissinotti L., testi Ferrari S., catalogo della mostra (Complesso monumentale di San Fruttuoso di Camogli, 12 maggio-16 settembre 2007), Genova, Erga, 2007.

Nuova gente: un dipinto di Plinio Nomellini nella Galleria d'arte moderna di Genova, (a cura di), Staino S., Firenze, Maschietto & Musolino Ed., 2007.

Garibaldi il Mito. Da Lega a Guttuso, (a cura di), Marzocca F., Villari A., testi Regonelli S., catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre 2007-2 marzo 2008), Firenze, Giunti, 2007.

Garibaldi il Mito. Da Rodin a D'Annunzio: un monumento ai Mille per Quarto, (a cura di), Giubilei M.F., Olcese Spingardi C., catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte moderna, 17 novembre 2007 -2 marzo 2008), Firenze, Giunti, 2007.

Garibaldi il Mito. Manifesti e propaganda, (a cura di), Barisione S., Fochessati M., Frantone G., catalogo della mostra (Genova, Galleria Wolfsoniana, 17 novembre 2007-2 marzo 2008), Firenze, Giunti, 2007.

AA. VV., *Museo Civico Giovanni Fattori: L'Ottocento*, Ospedaletto (PI), Pacini Ed., 2008.

Nomellini E.B., *Plinio Nomellini: il colore, la natura, il mito,* Firenze, Mauro Pagliai Ed., 2008.

Brugnara G., *Un'imprecisione simile al sogno - la Ninfa nell'opera di Gabriele D'Annunzio e nella cultura del suo tempo* -, tesi di dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009, relatore Prof. Zambon F.

Bacci G., *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive,* Firenze, Leo S. Olschki Ed., 2009.

I Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati, (a cura di) Bietoletti S., Longi R., catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani, 24 aprile-26 settembre 2010), Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 2010.

Giuseppe Garibaldi e i Mille: dalla realtà al mito, (a cura di), Scotti Tosini A., Di Giovanni M., catalogo della mostra (Livorno, Granai di villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, maggio 2010-2011), Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2010.

1861: I pittori del Risorgimento, (a cura di), Mazzocca F., Sisi C., Villari A., catalogo della mostra, (Roma, Scuderie del Quirinale, 2010-2011), Milano, Skira, 2010.

Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica, (a cura di), Mastroianni M.M., con contributi di Radelet T., Laquale G., introduzione Scotti Tosini A. Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, 2010.

L'eredità di Fattori e Puccini: il Gruppo Labronico tra le due guerre, (a cura di), Farinella V., Schiavon G., catalogo della mostra, (Livorno, Granai di Villa Mimbelli, Museo Civico G. Fattori, 14 maggio - 31 luglio 2011), Ospedaletto (PI), Pacini Ed., 2011.

Antologia Duemilaundici: pittura toscana del Novecento, (a cura di), La Salvia V., Padovani M., catalogo della mostra, (Livorno, Galleria d'arte Goldoni, 19 novembre - 29 dicembre 2011), Livorno, Stampa 2011.

I Macchiaioli a Villa Bardini, (a cura di), Bietoletti S., Longi R., catalogo della mostra, (Firenze, Villa Bardini, 24 giugno-30 ottobre 2011), Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 2011.

Pallottino P., *Storia dell'illustrazione italiana: cinque secoli di immagini riprodotte,* Firenze, Usher Arte, 2011.

Patti M., *Museo Civico Giovanni Fattori: il Novecento, opere su carta,* Ospedaletto (PI), Pacini Ed., 2013.

Patti M., *Nomellini, Plinio,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani", Vol. 78, 2013.

Il Simbolismo in Italia, (a cura di) Mazzocca F., Sisi, C., Marini Clarelli M.V., catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Venezia, Marsilio Ed., 2013.

Balloni S., Guarnaschelli A., Nomellini E.B., (a cura di), *Nomellini a Genova: ricerca pittorica e passione politica, dagli ulivi agli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea,* Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, 2014.

Vittorio Nomellini: Genova 1901 - Firenze 1965, (a cura di), Sisi C., catalogo della mostra (Firenze, Saletta Gonnelli, 6-31 marzo 2015, Livorno, Galleria Athena, 10-31 ottobre 2015), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2015.

Caroli F., *Il Divisionismo: Pinacoteca Fondazione Cassa di risparmio di Tortona,* Milano, Electa, 2015.

Sisi C., *Immaginifico viaggio dipinto in sette quadri e una miniatura attraverso l'Italia XV-XX secolo*, Firenze, Galleria E. Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015.

Dipingere l'incantesimo. Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio '900, (a cura di), Sereni U., Guidi A., catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Banca del Monte di Lucca, Palazzo delle Esposizioni, 19 dicembre 2015 - 17 gennaio 2016), Lucca, Maria Pacini Fazzi Ed., 2015.

Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra, (a cura di) Mazzocca F., Zevi C., catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio-5 giugno 2016), Milano, 24 ORE Cultura, 2016.

Nomellini E.B., *Catalogo ragionato delle opere di Plinio Nomellini,* di prossima pubblicazione presso Umberto Allemandi & C., Torino.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Fonti inedite

BIBLIOTECA PROVINCIALE DÌ LUCCA, ms. 3692/21, inv. 219372, di Nomellini P., *Lettera manoscritta indirizzata a Giacomo Puccini, cartolina postale illustrata,* 1 c., 90x140 mm., 1900.

BIBLIOTECA COMUNALE LABRONICA, VILLA FABBRICOTTI, LIVORNO, inv. 102 13276, coll. Foto SL G011 0060, *Ritratto d'uomo,* anonimo, gelatina di sviluppo,

400x240 mm. Da riproduzione di acquarello del 1911 di Plinio Nomellini. 1911.

COLLEZIONE PRIVATA, ANTIGNANO DÌ LIVORNO, Nomellini V., *Veduta di interno di chiesa, abside con altare,* 1914, olio su tavola, 68x100 cm.

COLLEZIONE PRIVATA, ANTIGNANO DÌ LIVORNO, Nomellini P., *Battaglia africana,* [s.d.], olio su tela, 165x125 cm.

BIBLIOTECA COMUNALE LABRONICA, VILLA FABBRICOTTI, LIVORNO, inv. 102 6435, coll. Foto SL Album 019 0064, *Scalo Mediceo: Gruppo Labronico composto da personaggi livornesi,* gelatina di sviluppo, 127x177 mm., Livorno, 1920, cfr. "*Gli eventi",* (a cura di), Miniati B., Livorno, Debatte, 2008, pp. 60 - 61.

COLLEZIONE PRIVATA, ANTIGNANO DÌ LIVORNO, Nomellini P., *Marina,* 1924, olio su cartone, 41x30 cm.

BIBLIOTECA COMUNALE LABRONICA, VILLA FABBRICOTTI, LIVORNO, inv. 102 3739, coll. Foto SL Album 168 0021, *Plinio Nomellini: pittore,* monocromatico, resinotipia, 140x180 mm., Foto Barsotti, Firenze, 1940.

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DÌ LUCCA, fotografia da cellulare Samsung S 4 dell'opera *La ninfa rossa,* 1904 ca. del pittore Plinio Nomellini presentata nell'ambito della mostra *Pittori nelle terre di Lucchesia di inizio Novecento,* Lucca, gennaio 2016.